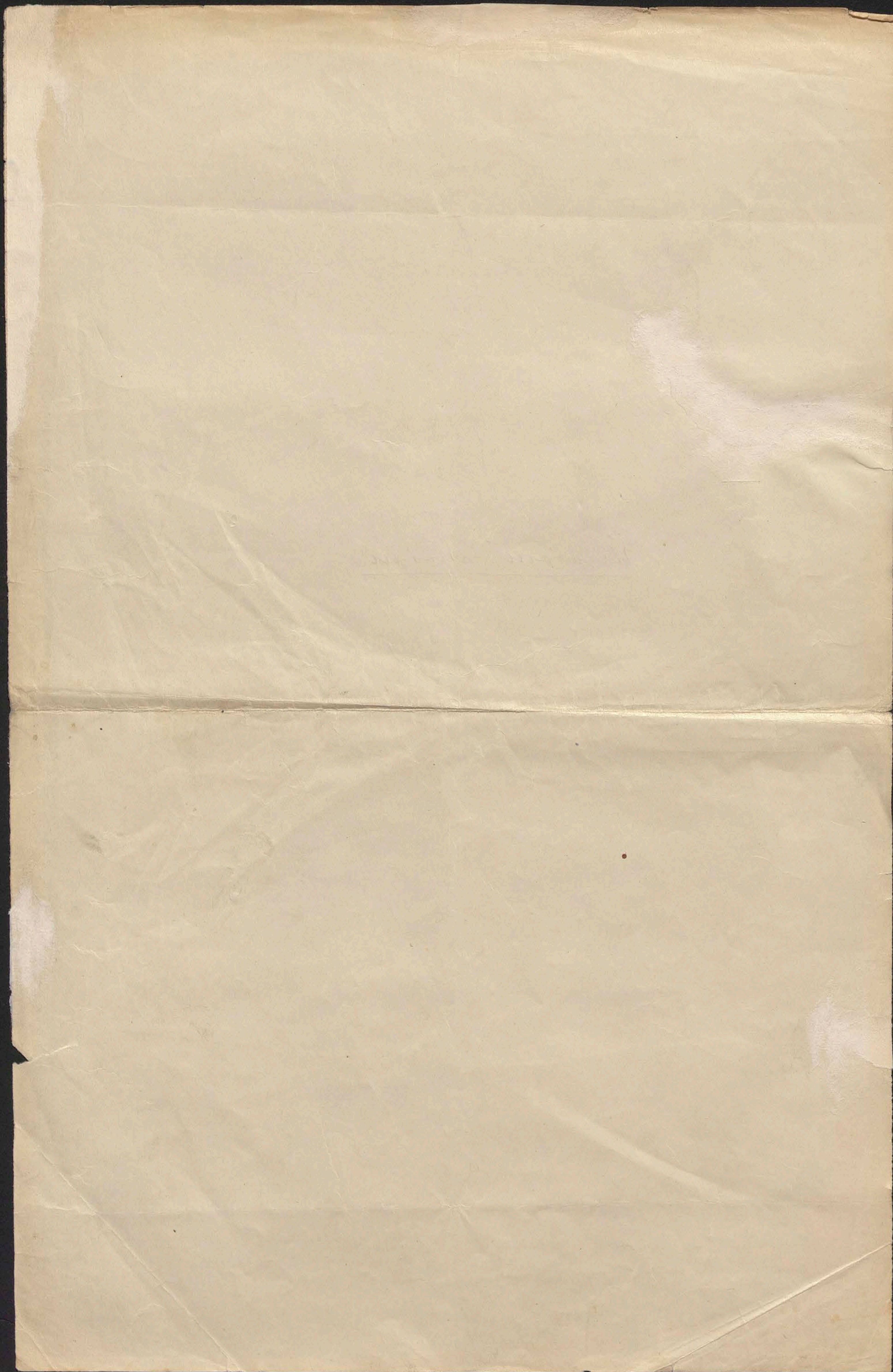
IV

1

Uczniom moim



Przedmowa.

Praca ta powstała z zamiarem przedstawienia uczonym rezultatów badań, ale chce również służyć studjującej młodzieży i ogółowi polskiemu, któremu nie są obojętne związki między kulturą klasyczną i europejską, a zwłaszcza naszą. Stąd pokrój książki, która częściej informuje niż polemizuje – na wzór zresztą typu opracowań, ustalonego już przez uczonych tej miary, co G. Boissier, W. Y. Sellar zagranicą, a u nas Kazimierz Morawski. Praca nie traktuje wszystkich spraw plautyńskich wyczerpująco, bo chodzi w niej głównie o wyrazistą charakterystykę twórczości tego pisarza, który uratował duszę komedji europejskiej – jej śmiech.

Bardzo wiele zawdzięczam pracom Fryderyka Leo, G. Michaut'a, Ed. Fränkla; uważam też za mój miły obowiązek wyrazić na tem miejscu szczere podziękowanie Kasie im. Mianowskiego za cenną zapomogę, która umożliwiła mi nabycie dla Seminarjum Filologji Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego pokaźnego zbioru rozpraw z zakresu dramatu klasycznego, stanowiących nieodzowny aparat naukowy do tego rodzaju badań, jak praca niniejsza.

Gust. Przychocki.

Przychodzi

Slout

I.

Poprzednicy Plauta.

Patrząc na początki piśmiennictwa u Rzymian, odnosi się [illegible] wrażenie, że krzepki ten i energiczny naród, który wśród bardzo ciężkich warunków, z bronią w ręku wywalczył sobie całą egzystencję, instynktownie niejako zapragnął za jednym zamachem zdobyć sobie także literaturę, tak jak zdobywał miasta i kraje. Jakby mu za długo było czekać, aż rodzime kiełki – które podrą się przecież w każdej ziemi – rozrosną się i rozwiną, wziął się do przesadzania od razu gotowych już roślin z tego najbujniejszego ogrodu, jaki znała starożytność klasyczna, t.j. z Grecji.

Jedną z pierwszych takich przesadzonych na grunt rzymski roślin była komedja, tylko że rosła ona i rozkwitała w Rzymie inaczej niż w Grecji; zmuszona przecież dopiero aklimatyzować się w tej zupełnie odmiennej atmosferze. Społeczeństwo greckie, głównie ateńskie tej epoki – są to czasy po Aleksandrze Wielkim – okazuje wszystkie cechy przejrzałej i dekadenckiej kultury, objawiającej się między innemi w ogólnem zamiłowaniu do wytwornego kwietyzmu i wyrafinowanego użycia, obok zupełnego zaniku wielkich ideałów. Taką też była i komedja grecka tej epoki t.z. „komedja nowa", w której, gdy już nie stało w życiu ówczesnem wielkich spraw społecznych i politycznych, odzwierciedlały się najczęściej, jako główne motywy samej fabuły przygody erotyczne i związane z niemi sprawy familijne.

Taka komedja, przeniesiona do ówczesnego Rzymu, do Rzymu bohaterskich wojen punickich i do tego zdrowego a niezepsutego społeczeństwa, które z nieprzełamaną wiarą w swe własne siły i własne ideały, prężyło swe młode a mocne ramiona na ogarnięcie całego kiedyś cywilizowanego świata – jak z jednej strony ujęła proste dusze swym urokiem nowości, tak z drugiej strony mogła ostać się i zakorzenić w tem obcem zupełnie środowisku jedynie tylko przy pomocy rozmaitych podstępów ustępstw i zmian, aż wreszcie stała się w Rzymie tak lubianą i modną jak u nas n.p. od dawien dawna, również obca, komedja francuska.

Bo jeśli wolno tak powiedzieć, to podstępem tylko było ze strony ~~[illegible]~~ greckiej Muzy, gdy pokazując Rzymianom na scenie rozrzutnego synalka, trwoniącego na miłostki mienie ojcowskie, lub bezczelnego niewolnika, który kpi sobie bezkarnie ze swego pana – rzeczy w ówczesnym Rzymie niesłychane – uspokajała sumienia rzymskie chętnie zresztą przyjmowanem zapewnieniem, dawanem przez tło i osoby sztuki, zawsze greckie, że nie są to przecież owe żelazne dusze rzymskie, ale lekkoduchy greckie i że nie dzieje się to wcale w surowym Rzymie, za jakie często to miasto zawsze uchodzi, ale tylko w rozwiozłej Grecji;

zgodnie z treścią i z jej stylem
i w danym gatunku komedji, i

tak, jakby moralność i cnota rzymska była już uratowana przez to, że rozwiązły młodzieniec-hulaka nazywa się Stratippokles, a nie Titus czy Marcus, że zawsze oszukiwany ojczulek nosi imię Perifanes, a nie Gnaeus Cornelius Scipio, że chodzą oni nie w togach, ale w greckiem pallium i że rzecz cała według zapewnień prologu dzieje się, broń boże, nie w Rzymie, ale n.p. w Atenach lub w Epidamnus.

Ustępstwo dojrzeć można na innem polu: Była n.p. w komedji greckiej, jeszcze i w tym okresie, pewna oryginalna nuta, która mogła była znaleść w społeczeństwie rzymskiem najżywszy chyba oddźwięk, t.j. nuta zaczepki osobistej; słynna z tego że za świetnych czasów ateńskich uderzała nie tylko w uszy bogów - co było zresztą mniej niebezpieczne - ale i najwięcej wpływowych ludzi. Czyż mogło coś więcej przypaść do serca Rzymianom, temu plemieniu, które ze śmiałej uszczypliwości zawsze słynęło, a które wydało najlepszych satyryków? Niestety surowość i bezwzględność władz rzymskich stłumiła tę nutę od razu, skazując poprostu pierwszego komedjopisarza, który pozwolił sobie w swych sztukach na zaczepki rzymskich osobistości - na odstraszającą karę chłosty i pręgierza. Z tej więc nuty musiała komedja grecka raz na zawsze zrezygnować, jeżeli chciała w Rzymie się ostać, lecz i tak jeszcze daleko jej było do tego, by się w ziemi italskiej przyjąć całkowicie. Wszystkie bowiem te zalety, które dla rafinowanego, a raczej przerafinowanego artystycznie społeczeństwa greckiego, miały największą wartość, a więc doskonałość i elegancja formy, pewna melancholja i głębia refleksyj filozoficznych, obok wyrafinowania ~~pikanterji~~ wytwornej pointy, były najzupełniej nieuchwytne dla ogółu Rzymian, którzy wówczas nie posiadali jeszcze żadnego zmysłu dla tych subtelności, nie lubili wogóle dużo rozmyślać, a chcieli w teatrze dużo się śmiać, przenosząc w każdym razie linoskoczków i gladjatorów nad jakąś mniej zrozumiałą dla nich komedję.

Tu trzeba było gruntownych zmian i te pochodzą głównie od Plauta, najgenjalniejszego komika i najlepszego dramaturga rzymskiego, który na przełomie III i II wieku pn. ch. stawał przed publicznością rzymską jako trzeci z rzędu autor w ogóle i komedjopisarz. trzeci z rzędu

Poprzednikami Plauta byli Liwjusz Andronikus (ok. 284-204 pn. ch.) i Gnaeus Newjusz (ok. 270-200 pn. ch.), z których działalności (tragedję i komedję) tylko drobne fragmenty się dochowały do naszych czasów. Rok 240 pn. ch., w którym Liwjusz Andronikus, autor pierwszego w Rzymie tłumaczenia Odyssei, wystawił pierwszą sztukę grecką (w tłumaczeniu "przekładzie"), ma epokowe znaczenie nie tylko dla rzymskiego piśmiennictwa, ale i dla wszystkich literatur świata zachodniego. Był to bowiem nie tylko początek całej rzymskiej literatury, a więc początek tego nowego piśmiennictwa, z którego czerpać miały przez długie wieki moc ożywczą i siłę odrodzenia wszystkie literatury Europy, ale było to wogóle

pierwsze w dziejach literatury znane tłumaczenie, w tym sensie, że i w drugim języku powstawało literackie dzieło sztuki. Przed Andronikusem tłumaczeń dzieł sztuki wogóle nie znano, bo nie chodziło n.p. bynajmniej o dzieło sztuki, gdy tłumaczono w Aleksandrji na język grecki Stary testament (Septuaginta); rozstrzygającym czynnikiem była tu tylko żądza wiedzy, praktyczny motyw ułatwienia korzystania z dzieła napisanego w obcym języku, tak samo, jak kiedy później (z początkiem II w. pn. ch.) senat rzymski każe tłumaczyć na łacinę dzieło o rolnictwie Kartagińczyka Magona.

By jednakże to znaczenie Andronikusa należycie zrozumieć, trzeba sobie zdać z tego sprawę, że pojęcie tłumaczenia u nas różni się zasadniczo od tegoż pojęcia w starożytności klasycznej, w szczególności w tym okresie rzymskiej literatury, o który tutaj chodzi. O przekładzie dosłownym wówczas mowy nie ma - i dlatego Rzymianie nie mają jeszcze wtedy właściwie wyrażenia na „tłumaczenie" (takiego, jak n.p. greckie μεταφράζειν), o ile o dzieła sztuki chodzi, ale mówią poprostu „vertere", t.z. przemienić, przekształcić odpowiednio utwór grecki na rzymski i człowiek, który to robi nie jest u Rzymian zwykłym „tłumaczem" w naszem pojęciu, ale również autorem (poetą), takim dobrym jak i jego pierwowzór.

A ma ta innowacja Andronikusa niezwykle doniosłe znaczenie dla rozwoju całego dramatu rzymskiego a więc i komedji. Wprowadzenie dramatu greckiego do Rzymu skazało nieodwołalnie na zagładę rodzime, italskie pierwiastki dramatu, przerywając w sposób stanowczy ich rozwój; i było raz na zawsze wytyczeniem tej drogi, po której cały rzymski dramat - z nielicznemi wyjątkami - miał się posuwać t.j. po drodze przerabiań i przekształcań sztuk greckich, w zakresie komedji pochodzących zasadniczo z okresu współczesnego, t.z. komedji nowej. Rzecz się tu miała zupełnie podobnie jak u nas w Polsce, gdzie z rodzimych zaczątków dramatu w występach rozmaitych „frantów", w intermedjach i komedjach rybałtowskich wieku XVI. i XVII byłaby z pewnością wyrosła narodowa, własna komedja polska, gdyby tych kiełków nie był zagłuszył wpływ obcy (włoski i francuski), datujący się już od XVII w.

W Rzymie, importowana komedja zachowała nawet dla swych figur strój grecki, t.z. pallium, od którego grecka „komedja nowa" w rzymskiej przeróbce nazywała się później stale „fabula palliata": „sztuka w greckim stroju."

O samych komedjach Andronikusa bardzo niewiele wiemy, bo zachowało się z nich tylko 6 szczupłych fragmentów, ale przez skrupulatną analizę można przecież z nich wydobyć pewne rysy charakterystyczne: jest tam już postać butnego i zarozumiałego żołnierza, a przy nim zapewne figura nieodstępnego i żartobliwego pasożyta; jest już w tych fragmentach miłość i narzekanie na potęgę heter, które swemi sztuczkami umieją namiętności rozpalać, jest wreszcie zaraz w tych pierwszych szczątkach scenka kłótni z kobietą, z żoną zapewne lub stręczycielką - a więc rysy

tak charakterystyczne dla greckiej komedji nowej i dla całej późniejszej komedji rzymskiej.

Na polu techniki językowej ma Andronikus dla piśmiennictwa rzymskiego olbrzymie zasługi, które świadczą o jego niepospolitym talencie. Mowa rzymska była w tym czasie dobrą do kłótni między rzymskimi chłopami, gdy przyszli na targ do miasta, do rytualnych formułek i zaklęć, od biedy do spisania jakiegoś prymitywnego kontraktu, a nie nie ma dla niej tak charakterystycznego jak niektóre ustępy Prawa XII tablic, w których męczy ona się biedna nad ujęciem określeń prawnych, zdolna prawie wyłącznie tylko do niedołężnych parataktycznych konstrukcyj, jak n.p.: „si in ius vocat ito - ni it antestamino - igitur im capito - si calvitur pedemve struit manum endoiacito" = „jeśli woła przed sąd niech idzie - jeśli nie idzie wezwij świadka - wtedy go pociągnij - jeśli się wykręca lub myśli uciekać - rękę ujmij." Była to wreszcie mowa dobra do komendy wojskowej, ale nie do literatury, a cóż dopiero do poezji, którą był przecież cały dramat klasyczny. A wreszcie i mowa sama w sobie nie była jeszcze jednolita i ustalona, ciągle się jeszcze rozwijając, co jest cechą wszystkich języków, zanim zostaną przez piśmiennictwo ostatecznie w swym żywiołowym rozwoju wstrzymane. Zawierała tam w tej mowie ze sobą o lepsze jeszcze wiele dźwięków i form - i tutaj Andronikus, chcąc myśl grecką oddać, musiał i dźwięki ustalać, decydując się na jeden lub drugi, i wartość słów oznaczać, a zwłaszcza oceniać, czy jakieś wyrażenie można uważać za poetyckie, czy nie, przyczem niejeden raz musiał tworzyć nowe słowa, na wzór greckich konstruowane. To urabianie języka musiało siłą rzeczy objąć także niezwykle trudną sprawę przystosowania greckich miar wierszowych, nagięcia do nich surowej mowy rzymskiej i od Andronikusa także datują się te zasadnicze formy, które grecki trymetr jambiczny i tetrametr trochaiczny przybrał na gruncie italskim - jako senar jambiczny i septenar trochaiczny. Prawidła przez niego ustanowione przetrwały w poezji (zwłaszcza dramatycznej) prawie dwa wieki i nawet później nie znikły, a cała późniejsza rzymska komedja stale tych prawideł się trzyma. Ale zarazem leży w tem właśnie pewna wyższość rzymskiej mowy nad grecką współczesną, bo kiedy ta ostatnia miała wyrobione już w tym czasie dla wszystkich gatunków poezji obowiązkowe formy i wzory, i w tem oczywiście musiała była skostnieć, do dalszego rozwoju niezdolna - to mowa rzymska, młoda, nieukształcona jeszcze co prawda, ale całkiem jeszcze żywa i giętka, mogła w tę nową, z za morza przejętą poezję tchnąć całą swoją elementarną moc i młodzieńczą świeżość. Tak więc zapewne już język Liwjusza Andronikusa miał wiele z tej zdumiewającej werwy, która później do mistrzowstwa dojdzie u Plauta. Newjusza a zwłaszcza

Liwjusz Andronikus miał wreszcie zorganizować jakiś nieznanego dziś bliżej stowarzyszenia czy cechu poetów i aktorów

(– collegium poetarum"), dla którego uzyskał

(scribae histrionesque), ~~najpierw~~ stałą siedzibę w świątyni Minerwy na Awentynie.

Z nazwiskiem Newjusza[F] łączy się pierwszy i ostatni w państwie rzymskiem konflikt sceny z rządem, względnie zatarg pisarza ze sferami uprzywilejowanemi, który dla poety niezwykle smutno się zakończył. Newjusz szedł dalej po tej drodze na którą wprowadził Andronikus dramat rzymski, to znaczy, że jego sztuki[F] były również przeróbkami[F] sztuk greckich,

[F, autora najstarszej rzymskiej narodowej epopei p.t. „Wojna Punicka",]

[F, tragedje i komedje,]

[F podobnie jak u Andronikusa]

[jakkolwiek on pierwszy próbował w nich rzymskie sprawy poruszać.]

Analizując resztki zachowane z jego komedyj, odnajdujemy w nich prawie wszystkie główne postaci i motywy cechujące t.zw. grecką komedję nową: A więc jest i żołnierz samochwał i nieodłączny od niego pasorzyt-pochlebca, jest syn domu zadłużony po uszy i sprytny niewolnik, prawa ręka panicza, jest wreszcie i surowy ojciec, który się sierdzi na nich obu. A nad wszystkiemi motywami góruje motyw miłości: Widzimy tam synów zakochanych i zakochanych ojców, słyszymy z pośród tych gruzów sztuk westchnienia miłosne i narzekania na potęgę Erosa, dochodzą nas urywane słowa kłótni między rywalami, dolatuje wreszcie jakgdyby dalekie echo rozgłośnej hulanki, w której wybitną rolę gra piękna i zalotna dziewczyna z Tarentu („Tarentilla"), umiejąca swym czarem opętać nietylko lekkomyślnych synów, ale i poważnych ojców, [zmuszonych w końcu do kapitulacji przed miłością.] I nic dziwnego, bo jak o Menandrze, który był jednym z głównych pierwowzorów Newjusza, tak o całej komedji nowej i o wszystkich jej rzymskich odbiciach, z bardzo nielicznemi[F] wyjątkami, [F zdaje się] możnaby powtórzyć słowa Owidjusza: „fabula ... nulla est sine amore" – „niema tu sztuki bez miłości" – t.j. bez miłostek.

Co do strony technicznej, to widać z fragmentów niektórych sztuk („Akontizomenos", „Hariolus"), że Newjusz miał już te tak dla komedji nowej i rzymskiej palljaty charakterystyczne prologi, traktujące często o samej sztuce i zachwalające ją publiczności, często również zajmujące się osobistemi sprawami autora, jak to później u Plauta, a najwyraźniej u Terencjusza występuje. Następnie już Newjusz stosował t.zw. kontaminację, czyli metodę, która tak wybitną rolę odegrała w rzymskiej komedji, a polegała na tem, że autor, biorąc za podstawę jedną grecką sztukę, dodawał do niej postaci, sceny i całe partje z innej.

W zakresie miar wierszowych Newjusz rozszerza znacznie repertuar Liwjusza, wprowadzając nawet pewne metra liryczne, greckim oryginałom prawie zupełnie obce, a język sam okazuje u niego już olbrzymi postęp w stosunku do poprzednika: widać tu już zadziwiającą giętkość i sprawność, co więcej, Newjusz umie już nawet styl swój wybitnie upiększać, używając[F] obficie tej tak ulubionej [F zwłaszcza] u Rzymian alliteracji, n.p. „Bonum patiens patriam ut celatis potius quam peregi probra," „Qui hic ante parta patria peregre prodigunt" „Libera lingua loquemur ludis Liberalibus," „Lares ludentis peni pinsit bubulo" i.t.d. Ale przedewszystkiem był to język czysty i ta nieskazitelność języka była sławna już w starożytności, jak o tem świadczy epitafjum Newjusza:

Immortales mortales si foret fas flere

Flerent divae Camenae Naevium poetam;

Atque postquam est Orco traditus thesauro
Obliti sunt Romae loquier lingua Latina -

Jeśli Nieśmiertelne, śmiertelnych ~~jeśli~~ los wzruszą ~~[illegible]~~,
Płakałyby Kameny poetę Newjusza;
Bo ~~Wraz~~ od kiedy on zeszedł w skarbiec Orkusowy, ~~w skarbnicę wstąpił Orkusową~~
Prawie w Rzymie łacińskiej zapomniano mowy.
~~Zapominano łacińską mówić w Rzymie mowę.~~

(K. Morawski)

Starożytni uczeni uważali ten epigram za utwór samego Newjusza, który tę sławę w swej zarozumiałości i dumie kampańskiej ~~[illegible]~~ - jako że z Kampanji był rodem - sam miał napisać. Nie wydaje się to prawdopodobne, ~~[illegible]~~ ale podkreślić wypada, że ta uderzająca pewność siebie, ta dziwna buta nawet z tych drobnych fragmentów, jakie nam się zachowały, wyraźnie występuje. Najciekawszą bowiem cechą jego komedyj, pisanych z wyraźną [illegible], a pełnych werwy i dawniejszą tendencją ośmieszenia, była ich zaczepność, która przypomina nawet ową słynną swobodę starej greckiej, arystofanesowskiej komedji. Takto raz zaczepił Newjusz po imieniu sławnego wówczas zapewne w Rzymie greckiego malarza Theodota, że „olbrzymim pędzlem maluje obrazy, którychby nawet najmarniejszy złodziej nie ukradł", innym razem przypina łatkę współczesnym modnym mówcom, nazywając ich „głupimi żółtodziobami", a raz nawet nie waha się zaczepić publicznie ~~[illegible]~~ surowego ~~[illegible]~~ ustroju państwa rzymskiego przez usta jakiegoś niewolnika, który twierdzi, „że woli być niewolnikiem w greckim Tarencie, gdzie nikt jego słów nie krępuje, niż wolnym obywatelem w rzymskiej stolicy". Co więcej, Newjusz nie cofa się nawet raz przed bardzo wyraźną allurją do znanej widocznie wówczas, a bardzo kompromitującej awantury miłosnej samego Scypjona, późniejszego zwycięzcy z pod Zamy.

Były to rzeczy zwyczajne w owym czasie w Atenach, gdzie „stara komedja" dworowała sobie z całego Demos i gdzie n.p. Arystofanes zaczepiał i Alkibjadesa i Kleona, a przed nim jeszcze Kratinos samego Peryklesa, ale w Rzymie - wprost niesłychane. Rzym bowiem nie znał tej ~~[illegible]~~ dionizyjskiej swobody krytyki osobistej i szyderstwa, która panowała w dawnych Atenach, a która może teraz roiła się Newjuszowi. I jeśli nawet w Atenach chwytano się owych - coprawda raz po raz odwoływanych - ustaw „przeciw ośmiesznej zaczepce", to w Rzymie Prawo XII tablic poprostu ~~[illegible]~~ ~~na~~ śmiercią ~~[illegible]~~ pozwalało karać człowieka, któryby drugiego publicznie zniesławił; ~~[illegible]~~ nie było tedy nic łatwiejszego, jak takiemu śmiałkowi wytoczyć proces karny o zaczepkę literacką, traktowaną przez dawne ustawodawstwo rzymskie na równi z ciężkiem uszkodzeniem ciała i połamaniem kości: „Iniuriarum actio ... lege XII tabularum de famosis ~~[illegible]~~ carminibus, membris ~~[illegible]~~ ruptis et ossibus fractis." (Iul. Paul. Sent. V. 4. 6)

Toteż gdy w Atenach z owych zakazów nie wiele sobie robiono, w Rzymie sprawę z Newjuszem, podobno z podmuszenia możnego rodu Metellów, których kampański poeta zdaje się w jakiejś sztuce zaczepił, załatwiono krótko: Za tę jego „libera lingua" - swobodny język, którym się lubił chwalić, stawiono go pod pręgierz, ochłostano i

77

wtrącono do więzienia (w r. 204.), a później zmuszono do opuszczenia Rzymu, łamiąc jego życie ostatecznie. (a Plautus, który patrzał na katastrofę Newjusza, daje tej ostrożności świadczącej jak nazwą...)

Późniejsi komicy omijają już z daleka tę niebezpieczną rafę zaczepiania osobistości uprzywilejowanych i spraw publicznych. (n. p. w jednej komedji Plauta „Persă" gdzie) pomysłowy pasożyt występuje z daleko idącemi projektami reform społecznych – ale nagle, jakby mu jakieś groźne wspomnienie odebrało odwagę, stygnie w zapale, chwyta się za język i mówi:

„Lecz cyżem ja nie głupi, państwem się kłopotać:
Są przecież urzędnicy – ich rzecz tem się martwić!" (w. 75-76)

(podobnie jak, w zupełnie analogicznej sytuacji, rezonujący niewolnik w „Srinu Tryzgrowym":
Lecz jam jest tem zbyt głupi, że się państwem parać
Łamać – co mi jest bliższe – dbać o mój grzbiet własny!" (w. 1057-1058))

Skąd się wzięła ta zaczepność u Newjusza? Można wykazać, że Newjusz w swych wzorach greckich nowej komedji przecież znajdował tu i ówdzie resztki owej aggresywności osobistej, która jest tak charakterystyczna dla komedji staroattyckiej; ale przyczyna głębsza leżała bezsprzecznie w duszy, w samym charakterze Newjusza, w jego zaciętej, rogatej kampańskiej naturze. Jeśli jeden ze starożytnych uczonych mówi o nim „Naevius, qui fervet", „Newjusz, który wre i kipi", to najlepiej określa jego charakter, bo jest w nim rzeczywiście coś z owych namiętnych trybunów ludowych, nie cofających się przed niczem w walce z patrycjuszami.

I to jest ten niezwykle cenny rys, który nam pozwala Newjusza, jego pierwszego z pośród rzymskich poetów, ująć jako indywidualność już zupełnie scharakteryzowaną i wybitną. O Liwjuszu Andronikusie jako o człowieku nie wiele wiemy, ale jeśli czegoś możemy się doszukać, to tylko tego, że był jeńcem, niewolnikiem, a później wyzwolony, zawsze coś z niewolnika zachował i nigdy z nikim w konflikt nie popadł, wiernie klamki pańskiej się trzymając. Newjusz, to harda dusza, to obywatel wolno urodzony, który się nie łasi i nie płaszczy, ale swobodę myśli i słowa wysoko ceni i ponad wszystkie wartości życia wynosi – choćby mu za to ciężko przyszło odpokutować.

– choć nie obcych Newjuszowi – Na innych bowiem polach miał się rozwinąć talent nieprzepolitego komedjopisarza, największego dramaturga przedewszystkiem Rzymu starożytnego.

II. Życiorys Plauta.

Z całej komedjopisarskiej działalności Liwjusza i Newjusza zachowały nam się tylko szczupłe fragmenty. Pod względem Plauta przekazała nam starożytność wcale pokaźną ilość komedyj, ale dziwnym trafem właśnie ustalenie samego nazwiska poety, o ile chodzi o jego pełną formę, a zwłaszcza o imię rodowe, nastręcza poważne trudności.

We wszystkich rękopisach komedyj plautyńskich, z wyjątkiem ostatnio znalezionego rękopisu t.z. Ambrozjańskiego w Medjolanie, sztuki Plauta stale nazywają się „[Comoediae] Plauti comici", „Plauti poëtae" lub t.p. i nic więcej. Tak też ma się sprawa w najdawniejszych wydaniach; dopiero edycje: wenecka Bernarda Saracena z r. 1499 i medjolańska Giambattisty Pinsa z r. 1500 przynoszą nazwę Marcus Accius Plautus, wskazującą jakgdyby na pokrewieństwo Plauta z rodem sławnego uczonego i tragika rzymskiego L. Akcjusza. Nazwa ta utrzymuje się bardzo długo, bo aż do odkrycia wspomnianego wyżej rękopisu Ambrozjańskiego w r. 1815, względnie do czasu, kiedy rękopisem tym zajął się Fryderyk Ritschl (1842),[1] ~~który w r. 1842 wydał rozprawę p.t. „De Plauti poëtae nominibus"~~ wykazując, że poeta nazywał się nie Marcus Accius Plautus, ale Titus Maccius Plautus.

Około tej sprawy rozgorzał między uczonymi bardzo zacięty spór, a największym przeciwnikiem Ritschla stał się uczony włoski Enrico Cocchia, który starał się obronić dawną nazwę ~~w pracy p.t. „M. Accio Plauto ovvero T. Maccio Plauto"~~ (r. 1885). Dziś można uważać spór za rozstrzygnięty przynajmniej w tym kierunku, że poeta nasz nie należał do rodziny Akcjuszów t.j. że nie miał imienia rodowego Accius. Okazało się mianowicie że w starożytnych źródłach, w rękopisach wszystkich tych autorów, którzy przekazali nam imię Plauta, zaszła typowa pomyłka graficzna, polegająca na fałszywem oddzieleniu liter, przez co (w najdawniejszych rękopisach, pisanych bez interpunkcyj) nie dość znane nazwisko MACCIVS czytano jako M. ACCIVS — w analogiczny sposób jak to zdarzyło się z imieniem innego pisarza, Aulusa Gelliusa, którego długo nazywano Agellius, dlatego tylko, że w rękopisach nazwisko jego: A.GELLIVS, pisane bez interpunkcyj, czytano jako AGELLIVS.

Istnieje zatem tylko kwestja, jak wyglądało całe nazwisko, które

---

1) „De Plauti poetae nominibus" w: „Parergon Plautinorum Terentianorumque" vol. I Lipsiae 1845, str. 3-43. Por. zwłaszcza cap. II z r. 1842, str. 9-

2) „M. Accio Plauto ovvero T. Maccio Plauto" w Rivista di fil. ed istr. class. XIII (1885) str. 97-165. Por. O. Seyffert Berl. Philol. Wochenschrift, 1900, str. 137-140

Plautus nosił za życia. Wspomniane już wyżej źródła, nadto jeden z prologów komedyj plautyńskich i najpoważniejszy z rękopisów Plauta dają nam niewątpliwie imię własne (praenomen) Titus, tak że imię naszego poety brzmiałoby w całości rzeczywiście Titus Maccius Plautus. Czy jednak takie potrójne, typowo rzymskie i arystokratyczne nazwisko mógł nosić Plautus, który nie był Rzymianinem i to jeszcze w tych czasach, kiedyto widzimy, że inni poeci, rzymscy i latyńscy, pochodzący tak jak i Plautus z niezbyt dostojnych rodów, mają tylko dwa imiona, jakoto Cnaeus Naevius, Quintus Ennius, Marcus Pacuvius i inni, nawet późniejsi? Niektórzy uczeni mają poważne wątpliwości i tak jeden z najwybitniejszych nowoczesnych znawców Plauta, Fryderyk Leo[3] ~~(1912)~~ sądzi, że nasz poeta nazywał się w swej ojczyźnie tylko Titus, z przydomkiem „plautus" (t.z. „o płaskich stopach"), a po przybyciu do Rzymu otrzymał drugi przydomek „maccus" („błazen", od fars błazeńskich w których miał być aktorem), z czego dopiero późniejsi, idąc za typową formą imion rzymskich, zrobili Titus Maccius Plautus. Mogło to się stać tem łatwiej, że Plautus we wspomnianym wyżej prologu podał swe nazwisko w 2. przypadku MACCI TITI, co mogło wskazywać równie dobrze na MACCVS jak i na MACCIVS. Przyznać trzeba również, że przykładów na „trzy imiona", poza dostojnemi rodami, jak Q. Fabius Pictor, M. Porcius Cato, w tak dawnych czasach i w tych sferach, do których należał Plautus, dotychczas nie znaleziono; i tak n.p. inskrypcja przytoczona przez jednego z wielkich znawców imion rzymskich, Schulzego[1] (1904), a pochodząca nawet z samej ojczyzny Plauta: Q. COMMEATRO. Q. L. EXORATVS jest znacznie od epoki Plauta późniejsza.

Pomimo wszystko, wspomnianych wyżej wątpliwości w całej pełni uznać nie możemy: ponieważ po pierwsze imienia własnego Titus nikt nie kwestjonuje, następnie ród Makcjuszów (gens Maccia) istniał na pewno na terytorjum osko-umbryjskiem, z którego pochodził Plautus, jak świadczą o tem inskrypcje także jak łacińska: P. MACCIVS. P. F. MELAS z Pompei (CIL X 8148) lub oska: MAKKIIS (t.z. Maccius) z Neapolu (Conway I p. 142 § 145)[2] (ta ostatnia może już z III w. prz. ch.), a wreszcie przydomek Plautus, według świadectwa uczonych rzymskich (Festus, p. 238a / 134 M.), otrzymał nasz poeta już w swej ojczyźnie, przeto przecież będziemy musieli przyjąć za fakt, że Plautus rzeczywiście i to już w swej ojczyźnie nazywał się Titus Maccius Plautus.[4] Trudno by było chyba przypuścić, by wszystkie znane nam z inskrypcyj na-

1) Wilh. Schulze, Zur Geschichte Lateinischer Eigennamen, Berlin, 1904, st. 297-301.
2) A. Zimmermann, Zur Entstehung des Gentilnamen des Dichter Plautus, Rhein. Mus. 62 (1907) st. 486-487.
3) Plautinische Forschungen, Berlin^{2} 1912, st. 81-84.

4) E. Kalinka, Die Heimat der Atellane, Philol. Wochenschr. 42 (1922), st. 572-573, sądzi, że Plautus w Sarsinie nazywał się Titus Maccus Plotus, ~~a więc istotnie~~

zwiska Makcjuszów dopiero od nanego Plauta pochodzi(ły), a w tem chyba niema nic dziwnego, że na gruncie osko-umbryjskim z typowej postaci pewnego rodzaju błazna (oskiej farsy ludowej), t. zwanego „maccus", powstało nazwisko rodowe „gens Maccia", podobnie jak od innej postaci: „pappus" otrzymała nazwę gens Papia.

Ostateczne potwierdzenie owego potrójnego imienia, zdaje się, przynosi nam sławny rękopis Ambrozjański, gdzie na końcu dwóch sztuk czytamy: T·MACCI PLAVTI CASINA (wzgl. EPIDICVS) EXPLICIT.

Że w Rzymie, tak skłonnym do złośliwej zaczepki, Plauta przecież czasem nazywano poprostu „błazen", zamiast „pan Błażniewicz", czyli maccus, zamiast Maccius, to wydaje się całkiem naturalne; to też Plautus, zawsze pełen humoru, czasem sam tak siebie nazywa, n.p. w prologu „Komedji oślej":

„Otóż sztuka ta zwie się „Onagos" po grecku.
„Napisał Demofilus, a Błazen tłumaczył,
„Chce by się zwała „Oślą" – jeśli pozwolicie,*)

podobnie jak innym razem, robiąc allusję do tego, iż „plautus" oznacza w Rzymie kłapouchego ogara, każe mówić o sobie:

„Kleroumenoi" się zowie ta sztuka po grecku;
„Po rzymsku: „Losujący". Difilus ją pisał
„Po grecku – a znów po nim, później, po łacinie,
„Nasz Plautus, co ma imię jak pies szczekający.

W każdym razie zastanawia ten zbieg okoliczności, że najsławniejszy z rzymskich autorów scenicznych ma imię rodowe, pochodzące właśnie od imienia jednej z głównych postaci scenicznych farsy ludowej; świadczyłoby to może o tem, że w rodzinie Plauta były od dawna jakieś tradycje związane ze sztuką sceniczną.

O życiu Plauta wiemy bardzo niewiele. Autentycznego życiorysu nie posiadamy, a mamy tylko fragmentaryczne wiadomości, z których żadna nie pochodzi z epoki współczesnej Plautowi i które, z kilku wyjątkami, przyjmować powinniśmy z wielką ostrożnością.

Najobszerniejszą, stosunkowo, choć i tak bardzo szczuplą, ale jedyną dzisiaj i najdawniejszą notatkę o życiu Plauta zawdzięczamy Warronowi, wielkiemu badaczowi starożytności i dawnej literatury rzymskiej, żyjącemu jednak nie mniej jak w 4 pokolenia później niż Plautus.

1) Dieterich, Pulcinella, Leipzig 1897, str. 87–91.

Raz wreszcie – ponieważ postać farsowa „Maccus", a więc i jego imię rodowe Maccius, powstają w związku etymologicznym (domniemanym) ze starożytnem „macco"[1]; „zaciekła", „pappa" – oznaczająca także [illegible] „puls" – nazwał się dla żartu wytwornem „greckiem" imieniem Plautus Pultiphagonides, t. j. „Plautus Papkożadanides" („Poenulus", prolog). (por. Most. 828.)

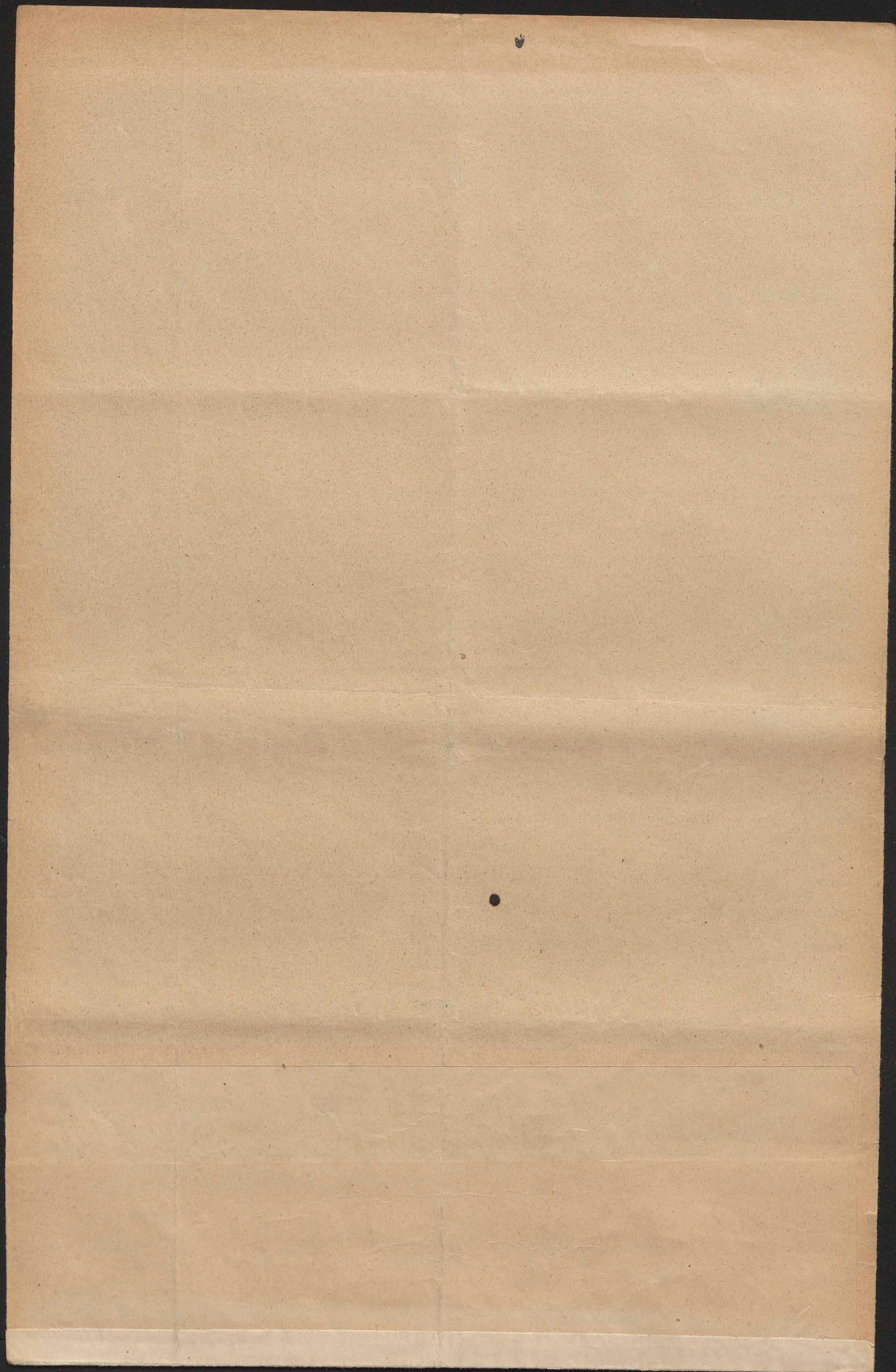
*) wszystkie przekłady, o ile inaczej nie zaznaczono, pochodzą od autora tej pracy.

Co gorsza, dziś wiadomość tę otrzymujemy dopiero z drugiej ręki, bo od Gelljusza (N.A. III. 3.14-), żyjącego znów blisko trzysta lat później od Warrona.
Reszta wiadomości, to krótkie, choć ważne wzmianki u Cicerona, który jużto wprost, jużto za pośrednictwem dzieł innych, czerpał również z Warrona, tak samo jak znacznie później żyjący św. Hieronim, umieszczający o Plaucie krótką notatkę w swej „Kronice".
Wcześniejszego zaś i lepszego źródła jak Warro – prócz dwu krótkich, urzędowych notatek o przedstawieniu dwu komedyj Plauta – dziś nie posiadamy.
Życiorys Plauta na wszystkich wyżej wspomnianych wiadomościach osnuty, przedstawiałby się w sposób mniej więcej następujący:
„Plautus, rodem z miejscowości <u>Sarsina</u> <u>w Umbrji</u>, przybywa, zapewne wcześnie, do Rzymu i tutaj zarabia na życie, zajęty w jakiś sposób przy artystach scenicznych. Później chwyta się kupiectwa i wyjeżdża w zamorską podróż handlową; tu jednak szczęście mu nie sprzyja, cały majątek traci i po powrocie do Rzymu najmuje się jako parobek u młynarza. W przerwach wolnych od pracy pisze sztuki, mianowicie trzy komedje: „<u>Saturio</u>", „<u>Addictus</u>" i jakąś trzecią, nieznanego tytułu. Teraz dopiero odkrywa w sobie swój wielki talent i jako sławny komedjopisarz dokonuje żywota w r. 184 prz. ch."
Życiorys ten, do niedawna uważany za autentyczny w całej rozciągłości i to nawet przez najpoważniejszych uczonych, należy poddać skrupulatnej ocenie co do jego wiarygodności:
Pochodzenie Plauta z Sarsiny w Umbrji jest rzeczą pewną, bo prócz św. Hieronima (Warrona) poświadcza to wyraźnie <u>Festus</u>, opierający się na poważnych badaniach Werriusa Flakkusa, uczonego z czasów Augusta: „-jako Umbryjczyk z Sarsiny otrzymał od płaskości stóp imię Plotus, później Plautus," – i Plautus sam, który zdaje się do swego pochodzenia robi alluzję w „Strachach" (w. 769), przez grę słów między umbra – cień, a Umbra – dziewczyna z Umbrji, względnie z samej Sarsiny:

nec mi <u>umbra</u> hic usquamst nisi in puteo quaepiamst.
quid, <u>Sarsinatis</u> ecquast si <u>Umbram</u> non habes?

~~W cieniu między nie mam, prócz chyba że w studni~~
~~Masz może Sarsinatkę, gdy nie masz Umbryjki?~~

Tak samo zresztą nie byli rodowitymi Rzymianami obaj poprzednicy Plauta, Liwjusz i Newjusz, jak i następcy i Cecyljusz Enjusz. Plautus jednak nie był niewolnikiem, ani wyzwoleńcem, choć nie był też zdaje się obywatelem rzymskim; w stolicy przebywał tylko jako „peregrinus" – cudzoziemiec, gdyż Sarsina, mała mieścina na samem pograniczu Galji przedpadańskiej nie miała nawet



przywilejów wielu miast italskich, t. zwanego „ius Latii". Wpływ rzymski i język łaciński rozchodził się już wcześnie w jego ojczyźnie, jak świadczą kolonje łacińskie, zakładane tam między wojną tarentyńską, a pierwszą punicką, n.p. Ariminum, dlatego też możliwe jest przypuszczenie, że Plautus już w domu musiał ~~[illegible]~~ mówić po łacinie. W każdym razie jednak od wczesnych lat musiał być w Rzymie, skoro do takiej mistrzowskiej doskonałości doszedł, jaka uderza nas w jego komedjach. Jest on jednym więcej dowodem na to, jak potężny wpływ i jaką siłę przyciągającą wywiera już w tym czasie Rzym na zdobyte ~~ludy~~ kraje i gminy.

Trudności co do ustalenia biografji Plauta rozpoczynają się z chwilą, gdy zaczynamy śledzić bieg jego życia w Rzymie. Wiadomości nasze opierają się tutaj głównie na wspomnianej notatce Gelljusza, wziętej z Warrona i na interpretacji tej notatki polega cała sprawa. Stoją tu naprzeciw siebie głównie ~~autorytety~~ dwóch wielkich uczonych: Marxa ~~(1899)~~[1], który, tak jak uczeni francuscy: ~~Boissier~~ ~~(1913)~~ Michaut[7], Pichon ~~(1912)~~[3], Plessis ~~(1909)~~[4] i inni, a nawet sławny filolog angielski Sellar ~~(1889)~~[5], raczej wszystkim starożytnym opowieściom wierzy w imię prawdy – i Leo ~~(1895, 1912)~~[6], który swym niezrównanym krytycznym zmysłem każdą legendę rozbija, chociaż nie wszystkie jego zapatrywania mogą uchodzić za bezwzględnie słuszne.

Pierwszą trudność spotykamy w objaśnieniu słów Gelljusza (Warrona), że Plautus zarobił pewną sumę, „zatrudniony przy artystach scenicznych" – in operis artificum scaenicorum. Leo sądzi, że wyrażenie to oznacza „przedstawienia teatralne" ~~(„die Leistungen, die Aufführungen der Schauspieler")~~, że Plautus był aktorem ~~[illegible]~~ (wówczas popularnej) farsy ludowej t.z. Atellańskiej i że dlatego właśnie, od osoby, którą grał głównie, czyli maski błazna-żartownisia zwanego „maccus", otrzymał swój rzymski przydomek Maccus, z którego zrobiono później imię rodowe Maccius. Ponieważ jednak, jak już wyżej wykazano, Plautus nazwisko swe już gotowe przyniósł ze swej ojczyzny do Rzymu, przeto należy stwierdzić, że nazwisko samo nie jest wystarczającym dowodem na to, iż Plautus był w Rzymie aktorem w jakiejś trupie Atellańskiej.

Słowa „artifices scaenici" – artyści sceniczni, odpowiadają najwidoczniej greckiej nazwie οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται – artyści dionizyjscy, która to nazwa oznacza greckie stowarzyszenia zarobkowe poetów, aktorów, śpiewaków, muzykantów i innych artystów, obejmujące swemi szeroko rozgałęzionemi organizacjami cały obszar greckiej kultury, gotowe podejmować się (za pieniądze) urządzać najrozmaitsze igrzyska. Organizacje te (t.z. τὰ κοινά lub σύνοδοι) sięgają w III. w. prz. Ch. aż do Italji i nie jest prze-

1) Fr. Marx, Die neuen Forschungen über die bürgerliche Stellung und die Lebensschicksale des Dichters Plautus. Zeitschr. f. öst. Gymnas. 49 (1898) st. 385-399.

3) René Pichon, Histoire de la Litterature Latine. Paris[5] 1912, st. 58.

4) Fr. Plessis La poésie Latine. Paris ~~[illegible]~~ 1909, st. 49.

5) W. Y. Sellar, The Roman Poets of the ~~Augustan~~ Republic[3], Oxford 1905, st. 158-159.

6) Fr. Leo, Plaut. Forsch.[2], Berlin 1912, st. 63-86., Geschichte der römischen Litteratur, I. Berlin 1913, st. 95. Por. Die griechisch römische Biographie, Leipzig 1901, st. 136-137.

7) G. Michaut, Histoire de la comédie Romaine; Plaute, I-II, Paris 1920, I st. 69-

cą wykluczoną, że założony jeszcze przez Liwjusza Andronikusa w Rzymie klub „poetów i aktorów" (scribae histrionesque) na Awentynie, był właśnie tego rodzaju przedsiębiorstwem. Być może zatem, że Plautus był w tem, lub podobnem stowarzyszeniu w jakiś, bliżej nam nie znany, sposób zajęty, biorąc udział w dochodach organizacji, że jednem słowem, jak to stara się wykazać Marx, „należał do personelu" stowarzyszenia; bowiem to jedynie może oznaczać słowo „in operis", znane i używane w tym również sensie w listach Cicerona, gdzie n.p. wyrażenie „in operis eius societatis" (Fam. XIII. 9. 6.) tłumaczą najnowsi angielscy wydawcy, Tyrell i Purser, słowami: „on the staff of the company".[1] Dla nas ważniejszą sprawą, niż sprawa „zarobków" Plauta jest fakt, zdaje się nie ulegający wątpliwości, że Plautus już od początku swego pobytu w Rzymie ma coś z czynnością sceniczną do czynienia, jakkolwiek stwierdzić nie możemy, w jakim to było charakterze i tylko przypuszczać możemy, że był aktorem.

Trudniejszą jest sprawa owego handlowego przedsięwzięcia Plauta, które według Gelljusza (Warrona) miało się skończyć katastrofą majątkową: „--- komedje 'Saturio', 'Addictus' i trzecią jakąś, której tytułu nie mam teraz pod ręką" - czytamy u Gelljusza -, napisał w młynie, przy żarnach --- kiedy straciwszy na przedsięwzięciach handlowych (in mercatibus) wszystkie pieniądze, zarobione przy artystach scenicznych, wrócił do Rzymu bez grosza i by zarobić na życie, zgodził się u młynarza do obracania żaren, zwanych 'popychanemi' (trusatiles)". A więc wiadomość dość zastanawiająca, o ile chodzi o karjerę autora dramatycznego: Członek trupy artystów - kupiec - parobek u młynarza - w końcu najznakomitszy komik rzymski; to coś jak Beaumarchais: zegarmistrz - harfiarz - finansista - polityk i autor słynnych komedyj. Pomimo tej analogji trudno w autentyczność powyższych wiadomości o Plaucie tak wierzyć, jak to czyni Marx (m. pod. 393-394), który stara się nawet wykazać warunki polityczne, stanowiące przyczynę bankructwa Plauta i który wie na pewne, że Plautus handlował „słoniną i winem czerwonem" („mit Speck und Rotwein"), a w końcu twierdzi, że Plautus nazwał się z umbrska T. Maccius Plautus tylko dlatego, by mieć imponujące nazwisko „dla swej firmy" („jetzt brauchte der Umbrer einen Namen für die Firma")! Nie brak przecież dowodów na to, jak często w starożytnych wiadomościach biograficznych tkwią fantastyczne anekdoty i jak wobec takich nadzwyczajności zawsze lepiej niedowierzać, niż wierzyć.

Przedewszystkiem nie można przypuścić nawet, by starożytni uczeni, choćby nawet sam Warro, mieli inne źródła dla swych badań biogra-

[1] The Correspondence of M. Tullius Cicero, by R. Y. Tyrell and L. C. Purser, III², Dublin - London 1914, st. 147.

ficznych, prócz szczupłych i suchych zapisków urzędników rzymskich o sztukach wystawianych – gdzie były głównie daty i tytuły – i prócz samych sztuk, z których starali się za wszelką cenę wydobyć jakieś wskazówki o życiu i osobie autora – co bardzo niewielu wypadkach racjonalnie, w tysiącznych fantazyjnie.

Pierwsze podejrzenie co do owych wiadomości o handlowych przedsięwzięciach, wyprawach i statkach Plauta budzi się wtedy, gdy spostrzegamy, że motywy wypraw kupieckich nader często znajdują się w sztukach plautyńskich, n.p. w prologu „Kupca" ~~(Mercator)~~, gdzie młodzieniec, powołując się na przykład swego ojca, opowiada o życiu swojem co następuje (w. 73–96)

„– On grunt sprzedał i za te zakupił pieniądze
Okręt, który mógł dźwignąć jakieś trzysta korcy
I na nim woził zewsząd tak długo towary,
Aż zdobył ten majątek, który miał naówczas.
Że powinienbym – mówi – też tak postępować,
Gdybym żył rzeczywiście tak, jakem powinien.
Ja więc, skoro to widzę, żem ojcu nie miły
I że mnie nienawidzi ten, co mnie miał kochać,
Choć szalony z miłości, siłą się przemagam
I mówię, że pojadę na handel, gdy zechce,
Że się zrzekam miłości, byle być posłusznym.
On dziękuje mi za to, chwali mój charakter,
Lecz – nie omieszka moich pilnować przyrzeczeń:
Statek wielki buduje, towary nabywa,
Ładuje je na statek, gdy gotów do drogi,
Mnie nadto własnoręcznie daje talent srebra;
Dodaje niewolnika, co mnie wychowywał
Gdym był jeszcze chłopięciem, by mi był za stróża.
To wszystko załatwiwszy, podnosim kotwicę.
Przybywamy do Rodos, gdzie wszystkie towary
Przywiezione sprzedaję podług mojej myśli,
Zysk zbieram znakomity, znacznie ponad cenę,
Wyznaczoną przez ojca: tak wielki zarobek
Zdobyłem!"

O podróżach zagranicę, oczywiście w celach handlowych, słyszymy także w sztukach: ~~Mostellaria~~, „Strachy", „Pers", „Stichus" i zapewne ~~Vidularia~~ w „Komedji Koszykowej";
O wyprawach zaś i przedsięwzięciach kupieckich, jako o przyczynach ubóstwa czytamy n.p. w „Trojaku" ~~(Trinummus (w. 330 nast.);~~ „Dniu Trzygroszowym";

Filto

No, a cóż z nim? Pewnie w biedzie?

Lysiteles

A w biedzie.

Filto

A pierwej,

Przecież chyba miał majątek?

Lysiteles

Miał.

Filto

Więc jak go stracił?

Czy w państwowych przedsiębiorstwach, czy może w zamorskich?

Wszystkim handlu mienie stracił, czy na niewolnikach? (w. 330-)

Te wzmianki więc i tego rodzaju motywy w sztukach Plauta uważali zapewne starożytni rzymscy uczeni (wzorem swych greckich mistrzów) w braku innych źródeł za świadectwa Plauta o sobie samym, konstruując na tej podstawie, zupełnie dowolnie, całą opowieść. Przecież jeszcze dzisiaj nawet uczony tej miary co Sellar (m. pod. str. 159), powołuje się w ~~[illegible]~~ podobnym sensie na wspomnianą wyżej wzmiankę w ~~[illegible]~~ „Dniu Trzygroszowym".

Że zaś Plautus popadł w ubóstwo - oczywiście skutkiem nieudałych transakcyj handlowych - i tylko z biedy wziął się do pisania komedyj, to wnioskowano jako rzecz pewną ze wzmianek takich jak n.p. wstawce ~~[illegible]~~ „Stichus", gdzie pasożyt Gelasimus ~~(Śmieszek)~~ mówi o sobie ~~(v. 174 nast.)~~:

„Ojciec nazwał mnie Śmieszkiem gdym był jeszcze mały
[Wnak z powodu ubóstwa to imię dostałem]
Bom ja już od małego chłopaczka był śmieszny,
Gdyż ubóstwo zmuszało, bym śmiech umiał wzbudzać
A kogo ono dotknie, wszystkich sztuk naucza." (w. 174-)

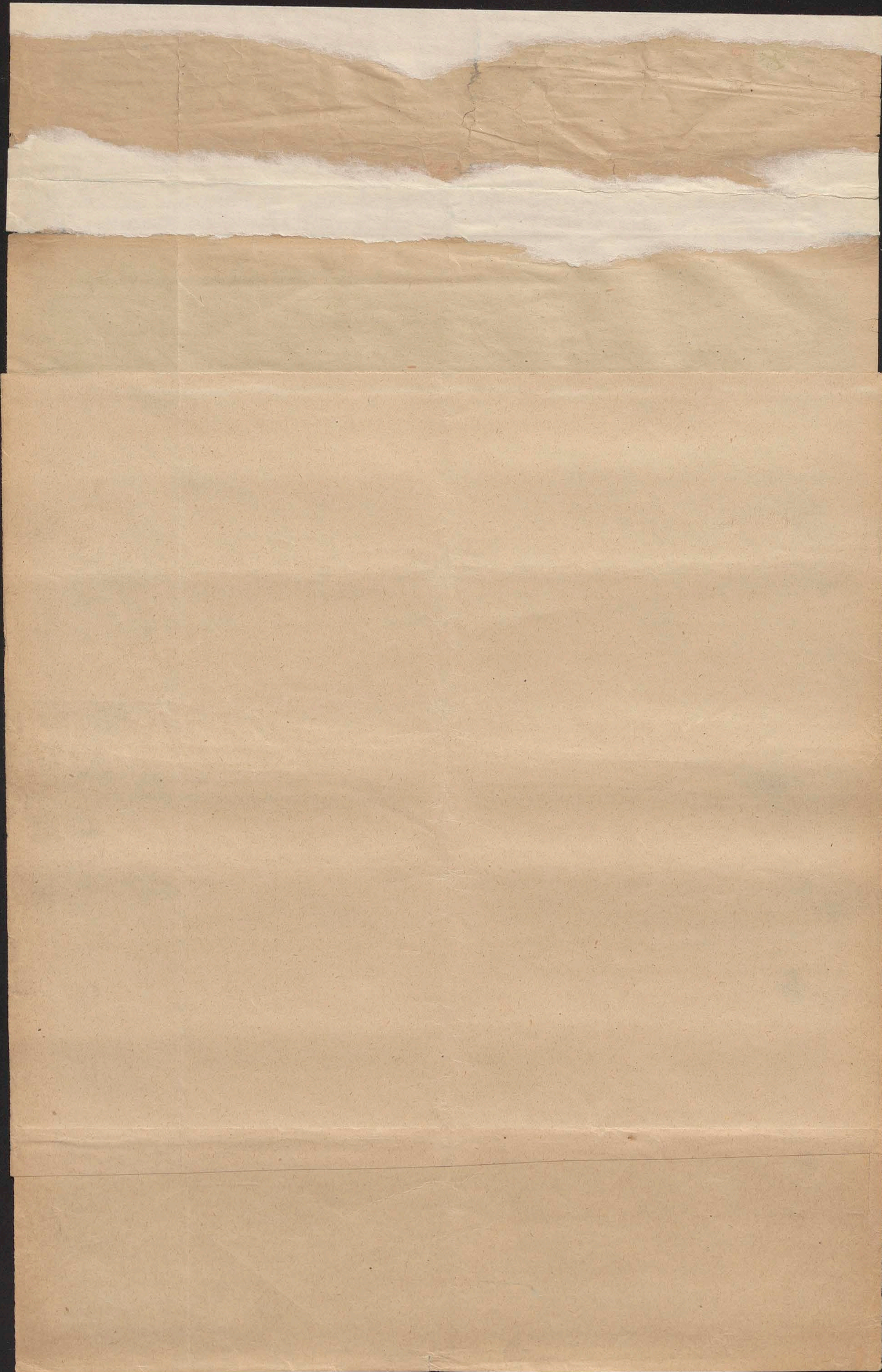
Uważano to za osobiste wyznanie Plauta i wierzono że Plautus, tak samo jak ów Gelasimus-Śmieszek, dowcipem swoim zarabiał na życie. A zresztą był to widocznie już stary komunał grecki, że bieda stwarza artystów, jakoto mówi Pseudoteokryt ~~[illegible]~~ (Ἁλιεῖς, v. 1-2):

Ἁ πενία Διόφαντε μόνα τὰς τέχνας ἐγείρει
αὔτα τῶ μόχθοιο διδάσκαλος.
O Diofancie, tylko ubóstwo do sztuk pobudza
Ono to samo trudzić się uczy;

a później ~~[illegible]~~ Horacy:

" - - - - - - - - - paupertas impulit audax,
ut versus facerem." (Ep. II. 2. 51.)

Przypuszczenie, że mamy tu do czynienia z konstruowaną legendą ~~anegdotą~~, nabiera jeszcze więcej prawdopodobieństwa, gdy rozważamy krytycznie drugą część gellijuszowskiej notatki, donoszącą, że Plautus, wróciwszy z podróży handlowej bez grosza, (naprzód) chwycił się innego sposobu zarobkowania, a mianowicie zgodził się jako parobek u młynarza do obracania żaren, zwanych „trusatiles" („ad circumagendas molas, quae trusatiles appellantur") i że wśród tej ciężkiej roboty fantazji nie tracił,



bo nawet przy tych młyńskich kamieniach („in pistrino") pisał komedje.

Tu rzuca się w oczy zwłaszcza ta podejrzana dokładność, z jaką autor notatki nawet rodzaj owych żaren podaje, przy których Plautus pracował: On wie, że to były właśnie „molae trusatiles", a nie inne! Nie można wyzbyć się wrażenia, że to ów uczony starożytny, konstruujący dowolnie życiorys Plauta na podstawie jego sztuk - których miał przecież znacznie więcej, niż my dzisiaj - oparł się znów na jakiejś wzmiance, może takiej jak w „Komedji Koszykowej" (w. 18-55, 69-72), gdzie młody Nikodemus, straciwszy cały majątek na morzu, godzi się jako parobek do wieśniaka Diniasa - i wymienioną tam może przypadkiem nazwę żaren „molae trusatiles" z wielką skwapliwością przejął, by jego relacja jeszcze „wiarygodniej" wyglądała.

Relacja ta traci wreszcie ostatnią podstawę, jeśli, idąc za wywodami Lea[1], zwrócimy uwagę na to, że zupełnie analogiczne, a nawet te same prawie opowieści znajdujemy w greckich biografjach. Tak n.p. Diogenes Laertius (VII. 168) opowiada o filozofie Kleantesie, że był najpierw bokserem (πύκτης), a potem zarabiał na życie, pracując u handlarki mąką, gdzie zajmował się wypiekiem chleba (ἀλφιτόπωλις, παρ' ᾗ τὰ ἄλφιτα ἔπεττεν); u Athenaiosa znów (IV. 168) znajdujemy opowieść o filozofach Menedemosie i Asklepiadesie, że z biedy pracowali po nocach w młynie zarabiając mieleniem zboża „po dwie drachmy" (ὅτι νυκτὸς ἑκάστης κατιόντες εἰς τὸν μυλῶνα καὶ ἀλοῦντες δύο δραχμὰς ἀμφότεροι λαμβάνουσι). Czyż to nie jest zastanawiającą rzeczą, że życiorysy tych ludzi są tak niezwykłe i że tak wielką skłonność mają mieć do mąki i młyna filozofowie Kleantes, Menedemos, Asklepiades - i nasz poeta, Plautus? Jedna tylko odpowiedź jest możliwa, t.j. ta, że odnajdujemy tu cechy charakterystyczne typowej biografji ze szkoły perypatetycznej, lubującej się nie w prawdzie, ale w niezwykłych i fantastycznych opowieściach, a opowieść o pracy w młynie, o obracaniu żaren, jako o jednej z najcięższych form pracy fizycznej, w efektownym kontraście do umysłowych sukcesów danych ludzi, jest tylko szablonowym motywem upiększającym, powtarzającym się w biografjach greckich, później rzymskich, na modłę grecką przykrawanych - bez żadnej realnej wartości.

Co do Plauta, to opowieść ta nie ma zresztą nawet pozorów prawdopodobieństwa, bo gdyby Plautus rzeczywiście z biedy szukał jakiejś roboty, to przecież niewątpliwie wziąłby się od razu do tego zawodu, z którym był najlepiej obeznany i do którego miał widocznie pociąg: wróciłby z pewnością do owych zajęć przy artystach scenicznych, a nie chwytałby się tak ciężkiej pracy, jak obracanie kamiennych żaren; my dziś znamy z wykopalisk

1) Plaut. Forsch.² str. 76-

te ciężkie maszyny, do których zaprzęgano bydło robocze i wiemy, chyba tylko z obfitych wzmianek w sztukach plautyńskich, że na tę zwierzęcą pracę skazywano przedewszystkiem za karę występnych niewolników.

Tak więc niewiele nam pozostaje z tej całej legendy o życiu Plauta; rozpada nam się ona w rękach i rozsypuje jak piasek, gdy ją dokładniej ująć chcemy. Dobrze, że mamy przynajmniej kilka pewnych dat chronologicznych. Takiemi są: rok 200 prz. ch., data pierwszego wystawienia komedji „Stichus" i rok 191 prz. ch., data pierwszego wystawienia komedji „Pseudolus"; obie daty znane z urzędowych notatek, t. zwanych didaskalij (διδασκαλίαι), zachowanych na początku tych sztuk w niektórych rękopisach. Pewną wreszcie, lub prawie pewną datą jest rok śmierci Plauta, podany nam przez Cicerona, t. j. rok 184 prz. ch. Wprawdzie św. Hieronim w swej Kronice ~~podaje datę śmierci~~ wymienia śmierć Plauta pod rokiem 200, pisząc: „Plautus ex Umbria Sarsinas Romae moritur" – ale musi to być oczywista pomyłka, może rękopiśmienna, wobec tego, że jak wyżej stwierdzono, Plautus jeszcze w r. 191. wystawiał „Pseudolusa". Sądzą niektórzy, że u św. Hieronima czytać należy „noscitur" zamiast „moritur", coby odpowiadało greckiemu zwrotowi γνωρίζεται i oznaczałoby, że Plautus w r. 200 „staje się znanym", sławnym, lecz i to nie odpowiada czasowi działalności Plauta.

Możemy wreszcie wykombinować w przybliżeniu rok urodzenia Plauta, gdyż Cicero wspomina, że Plautus już w starości napisał „Pseudolusa", o którym wiemy, że był wystawiony w r. 191. Jeżeli więc Plautus był wtedy rzeczywiście starcem, jak Cicero twierdzi, czyli miał (około lat) 60, to urodził się około r. 250 prz. ch.

Nie wiadomo, kiedy zaczął swą literacką działalność, ale najdawniejszą datą, jaką z wielkiem prawdopodobieństwem wykombinować możemy, jest data wystawienia „Żołnierza Samochwała", w którym Plautus robi wyraźną alluzję do „poety rzymskiego, stawionego pod pręgierz". Odnosi się to bez wątpienia do katastrofy Newjusza (p. wyżej str.) przypadającej mniej więcej na rok 204 prz. ch., tak, że rok ten lub czas niedługo po tem byłby zarazem datą wystawienia „Żołnierza". Działalność Plauta mieściłaby się zatem, na podstawie naszych źródeł, między latami 204 a 184 prz. ch., ale nie jest wykluczone, że zaczęła się wcześniej. Wynikałoby to stąd, że jeśli urodził się ok. r. 250, to zapewne pisać zaczął i wystawiać komedje już przed 46. rokiem życia: taki geniusz jak Plautus rodzi się już, a nie wyrabia dopiero z biegiem lat. A wreszcie, na wcześniejszy rozkwit działalności Plauta wskazywałyby także i słowa Gellijusza w rozdziale o sławnych mężach z przed drugiej wojny punickiej (N. A. XVII. 21. 46.)

„-- w ~~r.~~ 519 lat po założeniu Rzymu [r. 235 prz. Ch.] -- Gn. Newjusz wystawił swoje sztuki --- następnie, mniej więcej po 15 latach, podjęto wojnę przeciw Punijczykom [r. 218], a nie wiele później zasłynęli: M. Cato, jako mówca, wśród obywatelstwa, a Plautus, jako poeta, na scenie ---" To też najnowsi badacze (n.p. Michaut,[1] ~~1920~~) oznaczają początek działalności literackiej Plauta na rok mniej więcej 214, choć równie dobrze przyjąć można datę jeszcze wcześniejszą, n.p. rok 220, jeśli już ok. r. 218 „zasłynął".—

---

1) G. Michaut, ~~Histoire de la comédie romaine~~, Plaute, ~~I–II Paris 1920~~, I, str. 75.

III.

Analiza komedyj plautyńskich.

Działalność Plauta, rozciągająca się mniej więcej na 35 lat (220-184), musiała być wcale wydatna. Dziś posiadamy w naszych rękopisach ~~całych~~ sztuk 20 i szczątki dwudziestej pierwszej, ale przypuścić należy, że Plautus pisał ich znacznie więcej, gdyż poza temi 20 (21) sztukami zachowali nam inni autorowie fragmenty i tytuły przeszło 30 plautyńskich ~~sztuk~~ komedyj, dziś zaginionych. Przypuszczenie to potwierdza Gelljusz (N.A. III. 3. 1-), który donosi, że pod imieniem Plauta znano za jego czasów (II w. po Ch.) aż 130 sztuk, jakkolwiek już pierwsi wymowcy uczeni, zajmujący się Plautem, jakoto L. Aelius i M. T. Varro, wiele z tych sztuk uważali za nieautentyczne, gdyż pod imię tak sławnego komika podszywali się chętnie inni pomniejsi poeci. (m. i. n. p. Terencjusz, gdy wymienia nieznaną nam dziś plautyńską komedję „Colax" (Eun. prol. 25) i ...)

Zbiór 21 komedyj, stanowiący podstawę naszej tradycji rękopiśmiennej (zaginięcie dwudziestej pierwszej jest tylko przypadkowe i pochodzi z wieków średnich) jest grupą sztuk, które z całej ówczesnej puścizny wybrał Warron (w I. w. prz. Ch.), jako niewątpliwie plautyńskie,[1] nie wyłączając jednak przez to możliwości, że i poza niemi istniały sztuki autentyczne.

Chronologja sztuk plautyńskich ~~zachowanych~~, poza kilku, wspomnianemi wyżej datami, ściśle ustalić się nie da. Podstawy wszystkich prawie prób, podjętych w tym kierunku, jak to niżej się okaże, są tak nikłe, że na nich budować nie można. Stąd też i sztuki Plauta nie dadzą się ugrupować tak, żeby nam wskazywały rozwój jego talentu - tem więcej, że nie mamy ich wszystkich - i dlatego musimy się trzymać jedynie porządku, jaki przekazały nam rękopisy t. j. mniej więcej alfabetycznego.

1.

„Amfitryon" (Amphitruo)

~~Tytuł sam jest staroitalską formą na oznaczenie greckiego imienia Amfitryon.~~ Rzecz dzieje się w Tebach, w domu Amfitryona, wodza tebańskiego, który wraz z niewolnikiem swym, Sosją, wyruszył na wojnę z Pterelausem, królem Teleboów, a w domu zostawił żonę Alkmenę, będącą właśnie przy nadziei. Tymczasem Jowisz, który zapłonął miłością ku niej, przybrał na siebie postać jej męża i Merkurowi kazawszy upodobnić się do niewolnika Sosji, rozgospodarował się na dobre nie tylko w całym dworze, ale i w alkowie Alkmeny. Przyszło mu to tem łatwiej, że jako bóg, wiedząc o właśnie odniesionem przez Amfitryona zwycięstwie, opowiedział to wszystko Alkmenie, a nawet darował jej złotą czarę, zdobytą przez jej męża na królu Pterelausie, którą bezwiednie jakimś sposobem dostał w swe ręce. Równocześnie prawdziwy Amfitryon, po odniesieniu owego zwycięstwa nad

1) Wywody P. G. Guidaniego, Quaestiones Plautinae... Pisa 1891, który do „grupy warrońskiej" zalicza 28 sztuk, licząc między innemi także 3 sztuki napisane „w młynarni", są wręcz chybione.

5. Polska.

VIII.

Wykaz Źródeł. - - - - - - 335 -

Teloboami, wraca do domu i właśnie tej nocy, kiedy sztuka się rozpoczyna, przybywa do portu tebańskiego (bo Teby leżą u Plauta tak samo nad morzem, jak Czechy u Szekspira). Wysyła naprzód swego niewolnika Sozję, by uprzedził żonę o szczęśliwym powrocie, ale nieszczęsny sługa rozkazu swego pana wykonać nie może, gdyż kiedy tak wśród dziwnie ciemnej i dziwnie długiej nocy (przez Jowisza dla swych celów przedłużonej) do domu się zbliża, spotyka stojącego na straży przed drzwiami swojego sobowtóra, Merkura, który go pięściami odpędza i prawie że zupełnie przekonuje iż nie on, ale właśnie ten jego pogromca jest prawdziwym Sozją. Sozja ostupiały wraca do swego pana i opowiada mu, że obił go – Sozja, czego Amfitryon zrozumieć nie może; ~~Juppiter~~ Jowisz tymczasem żegna się z Alkmeną – która ani na chwilę nie wątpi, że to jej prawdziwy mąż – i powiada, że musi teraz udać się do wojska, skąd tylko na krótko mógł przybyć, ale że wróci niebawem. Po chwili przychodzi prawdziwy Amfitryon, ale cóż za przykre jego zdziwienie, gdy Alkmena nie wita go bynajmniej tak, jak na stęsknioną małżonkę wobec długo nie widzianego męża przystało, ale uparcie twierdzi, że przecież dopiero co całą noc z nią przepędził i nawet mocno urażona pyta, po co ją tak oszukuje, czy podchodzi, że to niby odchodzi do wojska, a zaraz z drogi wraca. Amfitryon szaleje z gniewu na Alkmenę, myśląc, że ma tu do czynienia z jakiemś wyrafinowanem wiarołomstwem swej żony i pędzi do portu, ażeby przyprowadzić stamtąd krewniaka Naukratesa, jako świadka na dowód, że z okrętu wcale się nie ruszał; nie mogąc go znaleźć, wraca do domu, ale tu znów jego własny niewolnik – bo nie wie przecież, że to jest przemieniony Merkur – odpędza go od własnego domu. Tymczasem znów ~~Juppiter~~ Jowisz wrócił, naturalnie jako Amfitryon, i pogodził się zupełnie z Alkmeną, tłumacząc jej, że te wszystkie podejrzenia które na nią był rzucił, były tylko żartem – a Sozja prawdziwy, który jest przytem, nie może się ~~z~~ nadziwić, że poróżnieni małżonkowie tak szybko się pogodzili. Tysiączne te zawikłania dochodzą do szczytu, kiedy Jowisz, niby prawdziwy Amfitryon, rzeczywistego Amfitryona, już i tak dość zrozpaczonego, chce pod sąd oddać za naruszenie cudzego ogniska domowego. Tu już człowiek rozwiązać sytuacji nie potrafi: wśród huku piorunów zjawia się ~~Juppiter~~ Jowisz we własnej osobie i ogłasza, że to on jest sprawcą wszystkiego i że z dwóch bliźniaków, których tej chwili właśnie powiła Alkmena, jego synem jest ten, co zdusił dwa węże, na jego zgubę przez Junonę nasłane, t.j. Herkules. Amfitryon okazuje wcale wielkie zadowolenie z tego zaszczytu nad zasługi i nad stan i zwraca się do widzów, by ze względu na ~~Juppitera~~ Jowisza nie szczędzili jak najrzęsistszych oklasków.

Jowisz ~~Juppiter~~ występuje tutaj jako wytrawny i całkiem ziemski donżuan, który przed żadnym środkiem się nie cofnie w dążeniu do celu i bez najmniejszych skrupułów wyzyskuje swe boskie właściwości, by ludzi oszukać. W rozmowie z Alkmeną kłamie tak bezczelnie, że nawet jego rodzony syn i pomocnik, Merkur zwraca się na stronie do publiczności ze słowami:

„Strasznie szczwany lis jest z niego – przecież to ~~jako to~~ mój ojciec:
~~[illegible]~~ "
Patrzcie, jak on się tu do niej słodko ledwie łasi!" (v. 506-507)

Bez wątpienia świadomie i celowo wprowadzony jest tutaj kontrast między całem postępowaniem tego awanturniczego „ojca bogów i ludzi", a bombastycznemi jego odezwaniami się na końcu sztuki, przy akompaniamencie grzmotów:

„Otuchy Amfitryonie! Przychodzę z pomocą
Tobie i twej rodzinie. Nie bój się niczego!
Wszystkich wieszczków, wróżbiarzy – odpraw! Ja sam powiem
Lepiej przyszłość i przeszłość: przecież jestem Jowisz! ---
Ty wróć do dawnej zgody z twą żoną Alkmeną.
Nic nie jest przecież winna, byś jej brał to za złe,
Że mej mocy uległa. Ja w niebo odchodzę!

Z tej samej ugłi jest i drugi bóg występujący w tej sztuce, Merkur, (famulus i sprytny pomocnik swego ojca i pana), jako który specjalista od wszelkich pomysłów i przebiegłości, wszystkich tych zalet po to używa, by Gromowładcy w tem niecnym erotycznem ziemskiem dziele najlepiej się przysłużyć.

Przeciwstawieniem do pewnego stopnia tych postaci są charaktery proste Amfitryona i Alkmeny:

Amfitryon, to prostoduszny, a dzielny żołnierz, znakomity wódz, za którego sprawą głównie Tebanie odnieśli zwycięstwo, zamiłowany w mówieniu prawdy („quia vera didici dicere" w. 687), dobry mąż, który wierzy, że jego żona jest najlepszą z kobiet tebańskich i dlatego w tem większą wpada rozpacz, gdy ją podejrzywać musi o wiarołomstwo.

Postać Alkmeny tak samo jak i postać Amfitryona odbiega zasadniczo od typu nowej komedji i odbija zwłaszcza od typu kobiet plautyńskich, zawsze prawie złych, zawsze potępianych i ośmieszanych. Alkmena to najlepsza w świecie kobieta, dobra żona, która smutek swój po odjeździe męża usiłuje rozproszyć myślą, że pierwszym jest jego obowiązek wobec ojczyzny i dumną jest z tego, że mąż jej zwycięsko wojnę poprowadził. Słowa, które Plautus w jej usta wkłada, stawią czysto po rzymsku, tę tradycyjną „virtus Romana" będącą synonimem męstwa i rycerstwa:

„To przynajmniej mnie raduje, że wrogów zwyciężył,
Do dom wrócił pełen chwały: To jedna pociecha.
Niech odchodzi – byle tylko powracał mi z chwałą;
Bo ja ścierpię i przecierpię, że go tutaj nie mam,
Zniosę dzielnie i z zaparciem, byle z tą nagrodą,
Że mąż sławny jest na wojnie – zwycięzca! To starczy!
Męstwo samo jest nagrodą najlepszą – i męstwo
Jest zaiste więcej cenne niźli wszystko inne:
Wolność, całość, życie, mienie, rodzice, ojczyzna
I rodzina: w męstwie mają obronę, ochronę
W męstwie wszystko się zawiera! We wszystko co dobre
Taki człowiek obfituje, który z męstwa słynie!" (w. 641a–)

Ujmującym jej rysem jest także to, że pomimo tak wielkiej krzywdy, wyrządzonej jej przez Amfitrjona, łatwo daje się przeprosić, jakkolwiek urażona w poczuciu swej godności, dom mężowski sama chciała opuścić.

Pomimo tego, że charaktery te o cechach dodatnich, a nawet szlachetnych są w tej sztuce właściwie pokrzywdzone, całość nie staje się bynajmniej komedją ckliwo-płaczliwą (comédie larmoyante) i wywołuje tylko humorystyczne wrażenie, a to dzięki potędze komicznego użycia fabuły.

Do tego celu służy przedewszystkiem postać niewolnika Sozji, któremu głównie o to chodzi, by jak najwięcej jeść, a najmniej robić. O bitwie mnie opowiada bardzo dużo, jakkolwiek – do czego sam przed sobą się przyznaje – kiedy inni najzacięciej się bili, to on najzacięciej uciekał:

„nam quom pugnabant maxume, ego tum fugiebam maxume" (v. 199).

Bitwę zresztą pamięta bardzo dobrze głównie z tego powodu, że „owego dnia był bez śniadania" (254).

Scen komicznych, skutkiem owych qui pro quo jest w tej sztuce bardzo wiele, a było ich pierwotnie z pewnością jeszcze więcej, gdyż dziś niestety brak w tej sztuce około 300 wierszy, właśnie w tym miejscu, gdzie Juppiter występuje razem z Amfitrjonem t.j. po w. 1034.*) Znakomitą musiała być ta scena dwóch Amfitrjonów, tak jak za najlepszą z zachowanych można uważać pierwszą scenę dwóch Sozjów, na końcu której Sozja prawdziwy całkiem zwątpił o tem, czy jest sobą rzeczywiście i w rozpaczy, łapiąc się za głowę, woła:

„– – – – – – – Nieśmiertelni! Zaklinam was, bogi,
Gdzieżem ja zginął? Gdzieżem się zmienił? Gdzieżem mą postać zgubił?
Czym ja siebie tam zostawił? Zapomniał o sobie?
On ma całą moją postać, którą ja wpierw miałem!" (v. 455–)

---

*) Zapewne skutkiem wypadnięcia kart w jakimś dawnym rękopisie brak ~~dziś~~ tych wierszy we wszystkich, dziś posiadanych rękopisach Plauta. Uzupełnienie tej luki było nęcącem zadaniem dla humanistów i tak zdaje się od uczonego Hermolausa Barbarusa, z końca XV w. pochodzą wiersze w liczbie 189, które w miejscu tej luki znajdują się w starych wydaniach Plauta (n.p. w wyd. w Wenecji 1495 Scutariusa), Pinsa w Medjolanie 1500) aż do w. XIX, kiedy ich nieautentyczność niezbicie wykazano. Znajdują się jednakże jeszcze i za autentyczne są uważane w polskiej edycji Amfitrjona z r. 1820 (Wilno, u Zawadzkiego) opracowanej przez ~~Ludwika Sobolewskiego~~ Jana Hryniewicza ucznia Groddecka.

Uderza w tej sztuce fakt, że bogowie, a więc Jowisz i Merkur, są tu tak przedstawieni, iż właściwie nic a nic boskiego majestatu nie okazują: Merkur jest poprostu zwykłym niewolnikiem, któremu jego pan grozi kijem, a sam Jowisz, nawet razem ze swoimi piorunami, nikomu nie imponuje. Objaw ten zastanawia dlatego, iż sztukę tę wystawia się przecież w bogobojnym Rzymie – bo w Grecji, nawet w tragedji, Eurypides ściągnął był już bogów z olimpu na ziemię, a bogowie komedji, już w najdawniejszym jej okresie mocno ośmieszani, jeśli zaś, to już tylko resztkami swych cudotwórczych atrybutów i boskiego kuglarstwa starają się swe niby nad-ludzkie stanowisko jako tako utrzymać. Jedyną możliwość rozwiązania tej kwestji nastręczają słowa prologu, objaśniającego widzom sytuację: „Haec urbs est Thebae" – czyli że dzieje się to wszystko w Tebach, a więc w Grecji, nie w Rzymie i to wykazanie „alibi" musiało wystarczać na uspokojenie oficjalnej moralności i religijności rzymskiej.[1]

Ekspozycję i objaśnienie treści obejmuje długi, bo aż 152 wiersze liczący prolog, mówiony przez Merkura. Pomimo iż mówi on tutaj w kostiumie niewolnika Sozji, to w każdym razie prolog ten należy do znanych nam z greckiej komedji nowej prologów, mówionych, widocznie za wzorem prologów Eurypidesa, przez bóstwa, względnie postaci mitologiczne lub alegoryczne, których nadziemska natura daje im niejako możność przewidywania tego, co się dziać będzie. Prolog ten był z pewnością już w tej greckiej sztuce, którą Plautus przerobił, ale bezwątpienia Plautus dużo od siebie dodał, by swych rzymskich widzów do słuchania sztuki zachęcić i rzecz samą stosownie do ich stopnia inteligencji objaśnić. Tu należy zaraz sam początek, gdzie Merkur przedstawia się Rzymianom jako pierwszorzędny fachowiec od wszystkich spraw kupieckich, rachunków i transakcyj pieniężnych i oświadcza, że jeśli chcą zawsze robić dobre interesy, to żeby jemu nie przeszkadzali w tym wstępnym wykładzie, a później cicho siedzieli i spokojnie słuchali całej sztuki:

„Jeśli chcecie, bym wtedy, gdy wasze towary
Kupić przyjdzie lub sprzedać, szczodrze zyskiem sypał
I bym zawsze pomagał wam we wszystkich sprawach,
Dalej, żeby rachunki każdemu z was dobrze
Wypadały, czy w kraju, czy też poza krajem,
Żeby piękny i znaczny zysk przyrastał ciągle,
Gdyście tylko coś wszczęli, albo gdy wszcząć macie;
Żebym zawsze obdarzał was i wszystkich waszych
Dobrą wieścią, bym zawsze przynosił, zwiastował

[1] K. Morawski, Historya Literatury Rzymskiej za Rzeczypospolitej, Kraków 1909, str. 48.

To co się zda najlepiej wam, waszemu państwu
– Bo wiecie przecież o tem, że tamci bogowie
Mnie oddali nad „zyskiem" i nad „wieścią" nadzór –
Jeśli ~~chcecie bym~~ [illegible] temu (mam sprzyjać) i o to się starać
Byście stale i trwale zysku mieli sporo,
Tej sztuki wysłuchajcie wszyscy bez hałasów
I ocenić zechcecie słusznie, sprawiedliwie!" (w. 1–17)

I pewnością dodatkiem Plauta jest także ustęp, gdzie Merkur, wspomniawszy niby przez pomyłkę o tragedji i ujrzawszy, jak wszystkim odrazu przeciągnęły się twarze z niezadowolenia, uspokaja widzów zapewnieniem, że [illegible] to nie będzie tragedja, tylko „tragiko-komedja":

„Potem treść wam opowiem tej oto tragedji –
Co? Zmarszczyliście czoło? Niby-żem tragedję
Wam tutaj zapowiedział? – Bóg jestem, więc zmienię.
Jeśli chcecie, zrobię tak, że z tej tragedji
Z tej samej, w tychże wierszach, stanie się komedja.
Chcecie, albo nie chcecie? Ależem ja głupi
Że się pytam! Bóg jestem: wiem, że tego chcecie!
Wiem zatem jakie ważne tutaj są życzenia,
Zrobię sztukę mieszaną: tragiko-komedję.
Bo żeby cała sztuka stała się komedją,
Gdzie występują królowie i bogi – nie można!" (w. 51–61)

Do rzymskich dodatków należy zaliczyć wreszcie to tak szczegółowe, a zarazem dla mało wykształconej rzymskiej publiczności, objaśnienia o kostjumach t.j. po czem będzie można poznać i odróżnić prawdziwych i fałszywych Sozjów i Amfitrjonów:

„Teraz, byście rozpoznać mogli nas bez trudu:
Ja tu na kapeluszu będę miał te piórka;
Mój ojciec znów mieć będzie tu, pod kapeluszem
Złoty wątek; Amfitrjon, tego mieć nie będzie.
Tych znaków żaden człowiek z tych tu domowników
Nie będzie mógł zobaczyć: wy widzieć będziecie." (w. 141–147)

Pomimo wszystko jednakże Plautowi zdawało się, że to wyjaśnienie treści sztuki, choć tak obszerne i szczegółowe, przecież jeszcze nie wystarczy i dlatego, już po rozpoczęciu sztuki, każe Merkurowi drugi raz zwrócić się do publiczności i jeszcze dobitniej rzecz objaśnić w drugim prologu (w. 463–498). Widzowie rzymscy, zadowoleni z tak wyczerpujących objaśnień i porwani komizmem sytuacyj, nie zwracali zapewne uwagi na dość poważny błąd kompozycyjny, polegający na tem, że syn Jowisza Herkules, rodzi się zaraz tej samej nocy, jako jeden

z bliźniaków, pomimo wyraźnej zapowiedzi danej w drugim prologu:

„alter decumo post mense nascetur puer
quam seminatust, alter mense septumo. (481-482)

choćbyśmy nawet uważali ten „drugi" ~~występ~~ prolog Merkura za później dodany, to jednak rażące nieprawdopodobieństwo w samej fabule zaprzeczyć się nie da. Nie może to być jednak uważane za dowód „kontaminacji", jak tego chcą niektórzy uczeni, jakoby Plautus do zasadniczej sztuki, celem urozmaicenia jej akcji, „przylepił" ~~swojaka~~ z innej sztuki, traktującej ten sam temat, motyw przyjścia na świat bliźniaków, bo nie wiemy, czy ten sam błąd nie istniał już w greckim oryginale, na którym Plautus się oparł.

Sprawa owego pierwowzoru, z którego Plautus w tej sztuce korzystał jest trudną i w zdecydowany sposób nie da się załatwić. ~~Amphitruo~~ „Amfitryon" różni się od reszty sztuk plautyńskich w sposób wybitny przez to, że występują tutaj nie zwykli ludzie, jak zresztą, ale bogowie i postaci mitologiczne („reges quo veniant et di" - jak mówi prolog), jakby w tragedji; ale pomimo tego, iż słyszymy o tragedji Sofoklesa „Amfitrjon" lub Eurypidesa „Alkmena" (wspominana nawet w plautyńskiej komedji „Lina" ~~Rudens~~), to przecież o wzorze tragicznym nie można mówić, bo pomimo, iż osobistości plautyńskiej komedji są mitologiczno-tragedjowe, to sposób traktowania, główne motywy i sytuacje są typowo komiczne i to ze specjalnem zacięciem komedji nowej. Dlatego też niczem, jak tylko przypuszczeniem może być twierdzenie, że Plautus oparł się na t.z. „hilarotragedji", czyli komicznej trawestacji mitologicznej w rodzaju utworów Rhintona z Tarentu, zwłaszcza że o tych „wesołych tragedjach" nic bliższego nie wiadomo. Być może, że podobny był temat sztuki Archipposa, pisarza starej komedji attyckiej, p.t. Ἀμφιτρύων („Amfitrjon"), z której mamy kilka fragmentów; następnie ~~[illegible]~~ genjalne jest przypuszczenie Casaubona[1], filologa francuskiego z XVI w., że sztuka innego pisarza starej komedji, Platona, który okazuje już wiele cech charakterystycznych początkowej komedji nowej, p.t. Νὺξ μακρά („Długa noc"), miała za treść właśnie tę samą fabułę, związaną z przedłużeniem nocy, ale odkąd Wilamowitz[2] wykazał, że opis bitwy w „Amfitrjonie" plautyńskim okazuje wyraźnie taktykę epoki aleksandryjskiej, szukać wzoru należy tylko na polu komedji nowej i to od epoki Menandra począwszy. Nie słyszymy tu jednakże o żadnej sztuce tegoż tytułu, ale że tego rodzaju sztuka o fabule komiczno-mitologicznej była możliwa i w tej późniejszej epoce komedji nowej, to świadczą o tem fragmenty i ~~mitologiczne~~ tytuły sztuk, takich jak „Palamedes" Filemona, „Leukadia" Menandra, „Danaidy" Difilosa, „Herakles", „Theseus", „Safo", „Amfiaraos" Apol-

1) T. Macci Plauti Comoediae rec. et enarr. J. L. Ussing, I, Hauniae 1875, str. 228.
2) Euripides Herakles, erkl. v. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, II², Berlin 1895, str. 227.

lodora z Karystos i Filippidesa. W nowoznalezionych szczętach fragmentach ~~[illegible]~~ Menandra, n.p. w sztuce ~~[illegible] („Samijka")~~ „Samia" znajdujemy również dość ostre kpiny z Zeusa i jego ~~awantur~~ przygód miłosnych. Tak więc wzór grecki Plauta mógł rzeczywiście leżeć na terenie komedji nowej, z której Plautus czerpał zasadniczo i niema potrzeby szukać go gdzieindziej.

Jakkolwiek nie znamy oryginału greckiego i o stosunku rzymskiej sztuki do ~~orygin~~ pierwowzoru nie wiele możemy powiedzieć, to przynajmniej co do jednej rzeczy możemy wskazać na pewną zasadniczą różnicę między sztuką plautyńską a grecką, a to w zakresie układu metrycznego: W „Amfitryonie" spotykamy miary wierszowe, których w greckim oryginale napewno nie było, jakoto joniki, kretyki, bakchje, stanowiące podkład rytmiczny plautyńskich partyj śpiewanych (t. z. „cantica") w występach Sozji (w. 154–, 219–) i Alkmeny (w. 633–). Ten objaw (o którym obszernie niżej) w większych lub mniejszych rozmiarach powtórzy się we wszystkich innych sztukach plautyńskich.

2.

„Komedja Osła" (Asinaria)

Tytuł tej sztuki, ~~„Osła komedja"~~, pochodzi od osłów, a raczej od pieniędzy za osły, które tu grają ważną rolę.

Młody Argyrippus, syn Demenetusa, kocha się w heterze imieniem Filenjum, której strzeże argusowem okiem jej matka, stara i chciwa stręczycielka, Kleareta. Kleareta jest wrażliwa tylko na pieniądze, a że Argyrippus nie ma już ani grosza, przeto Kleareta wyrzuca ~~[illegible]~~ najzromotniej za drzwi młodzieńca bogatego jedynie w miłość i oświadcza, że tylko wtedy otworzy mu drzwi do Filenjum, jeśli jej złoży naprzód sumę 20 min: niech się jednakże spieszy, bo jeśli kto inny tych pieniędzy pierwej dostarczy, to Filenjum będzie dla niego stracona. Argyrippus jest w rozpaczy, ale bez jego wiedzy przychodzi mu z pomocą – coprawda nie bez pewnych osobistych pobudek – jego własny ojciec, Demenetus, niezwykle dla swego syna wyrozumiały podczas,

sam nieźbyt stroniący od hulanek, który, będąc przez swą żonę, Artemonę bardzo krótko trzymany, siłą rzeczy staje się sprzymierzeńcem syna i sam poleca niewolnikowi, Libanusowi, by za wszelką cenę te pieniądze dla Argyrippusa wydostał. Demenetus idzie tak daleko, że pozwala nawet siebie samego okraść, ale Libanus, wiedząc, że pan domu także jest bez grosza i że wszystkie pieniądze ma tylko energiczna małżonka Artemona, musi chwycić się innego sposobu i w tym celu porozumiewa się z drugim niewolnikiem, Leonidasem. Leonidas dowiedział się właśnie przypadkiem, że dopieroco przybył do miasta kupiec z zagranicy, by za osły, sprzedane przez Artemonę, oddać pieniądze, a mianowicie złożyć je na ręce dozorcy niewolników, imieniem Saurea, który jest znów wiernym sprzymierzeńcem Artemony. Te pieniądze właśnie postanawiają obaj niewolnicy dostać w swe ręce, a to w ten sposób, że obcemu kupcowi, nie znającemu domowników Demenetusa, Leonidas przedstawia się jako ów dozorca Saurea i każe sobie oddać całą sumę. Kupiec podejrzywa wprawdzie jakąś nieczystą sprawę ~~…~~ i pieniądzy oddać nie chce, [nie wiedząc na pewno, z kim ma do czynienia,] ale kiedy sam pan domu, Demenetus, uroczyście, a nawet z wyrzutem pewnym poświadcza, że to jest właśnie Saurea, bez skrupułów oddaje pieniądze przebiegłemu niewolnikowi.

Reszta jest właściwie tylko epilogiem: Argyrippus dostaje pieniądze, opłaca Filenjum właśnie na kilka chwil przedtem, jak jego rywal, bogaty Diabolus, przychodzi do Kleorety z gotową umową na piśmie i żądaną gotówką – i zaraz urządza ucztę. Tu jednak stary Demenetus występuje ze swemi pretensjami: za udział w całym tym spisku żąda od syna częściowego udziału w miłości Filenjum, na co Argyrippus, choć z bólem serca, zgodzić się musi. Ale straszna kara spotyka Demenetusa za niewczesne amory: właśnie w tej chwili, kiedy rozochocony starowina trzyma Filenjum w swych objęciach i przyrzeka jej, że ukradnie dla niej najpiękniejszą suknię swej żony, której życzy najprędszej śmierci, wpada tam w swej własnej osobie zdradzona i strasznym gniewem pałająca małżonka, Artemona, by niefortunnego Adonisa, z wieńcem na siwych włosach i strasznie kwaśną miną na twarzy, pędzić przez całą scenę do domu. To Diabolus się zemścił, denuncjując starego przed żoną, zapomocą swego pasożyta. Sztuka kończy się apelem całej trupy do widzów, by nie ~~…~~ sądzili zbyt surowo tego niewiernego małżonka, bo przecież on nie jest jedyny, który na takie rzeczy sobie pozwala, a jeśli chcą uchronić go od strasznej kary, która go w domu czeka, to niech zaznaczą to głośnemi oklaskami. Maksyma w tem zakończeniu wygłoszona, że żaden sto-

wiek nie jest przecież tak twardego serca, by przy nadarzającej się sposobności nie zechciał sobie trochę pofolgować", ostro odbija od surowej i nie znającej koncesyj starorzymskiej moralności, ~~która wychodzi z tej sztuki nieznajomiej tak potraktowana jak ów niefortunny amant Demenetus. Tylko że widzowie plautyjscy sympatyzują raczej wszyscy z Demenetusem, a nikt z pokrzywdzoną moralnością; kto zaś~~ ale Ten, co to wszystko bierze na serjo i ma drażliwe sumienie, uspokaja się tem, że wszystko to dzieje się przecież nie w Rzymie, ale w zepsutej Grecji.

Argyrippus, ~~[illegible]~~ to zwykły ~~i najmniej może~~ w komedji nowej ~~spotykanym~~ typ nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca, który w przystępie rozpaczy nawet życie chce sobie odebrać, jednakże nie z braku wzajemności, ale z braku pieniędzy potrzebnych na okupienie, czy opłacenie hetery.

Hetera tej sztuki, Filenjum, należy do kategorji owych rzadkiej - o ile dziś sądzić możemy - w komedji nowej spotykanych heter „dobrych", nie zapatrzonych jedynie w pieniądze; ~~a które według słów Plutarcha są zdolne [illegible] zacnej i odwzajemniającej miłości.~~ Filenjum kocha Argyrippusa naprawdę i niepocieszona jest, gdy jej matka wyrzuca go za drzwi, wyciągnąwszy od niego grosz ostatni. ~~[illegible]~~ Na wstrętne rady matki, która każe jej kochać tylko tych, którzy mogą ją ~~[illegible]~~ sowicie opłacać, odpowiada ona słowami, odbijającemi niezwykle od ~~tej zgniłej~~ atmosfery jej życia:

„Nawet pastuch, który pasie - matko - cudze owce,
Ma wybraną jedną, własną, co w smutku go cieszy:
Pozwól kochać mi jednego, mego Argyrippa.
Mnie do niego serce ciągnie!" (w. 539-)

Ale matka jest niewzruszona, bo przedstawia ona typ bezdusznej stręczycielki ~~(lena)~~, która handluje - jak tutaj - swą własną córką i z niesłychanym cynizmem porównuje swe rzemiosło z zastawianiem sideł na ptaki. ~~Czarny naprawdę charakter, rezultat stosunków społecznych ówczesnej Grecji.~~ Zauważyć ~~[illegible]~~ należy, że tego rodzaju sceny jak tutaj, między bezwstydną stręczycielką, a ograbionym do ostatniego grosza zakochanym młodzieńcem, należą do typowych sytuacyj starożytnej, greckorzymskiej erotyki literackiej.

Podobnie jak Filenjum także i Demenetus jest jednym z rzadnych w komedji nowej typów. Jeśli ~~we fragmentach greckiej~~ w nowej komedji spotyka się głównie surowych, nieustępliwych ojców, to tutaj Demenetus jest ojcem niezwykle pobłażliwym, który nawet synalkowi w jego wybrykach dopomaga. Inna rzecz, że ma on w tem swój własny cel, a jego rywalizacja z własnym synem stanowi motyw ~~dawno~~ ~~naturalnie odrażający, jakkolwiek~~ w klasycznej komedji ~~starożytnej~~ bynajmniej nie rzadki. - podobnie zresztą jak i w nowożytnej farsie

Małżonka jego, Artemona, jest ~~zwykłym~~ częstym w komedji nowej typem posażnej żony (uxor dotata), która mając swój własny majątek, ~~do którego~~ jest niezależna od

niktych najczęściej funduszów mężowskich i ~~mają się przyczynić~~ (w niezwykle delikatny sposób – choć czasem nie bez racji – tyranizuje swojego szczęśliwego małżonka.

Na uwagę zasługują wreszcie postaci obu niewolników, Libanusa i Leonidasa. Są to również stałe w tym gatunku komedji typy: Pomagają oni per fas ~~et~~ nefas (a raczej tylko per) we wszystkich wybrykach młodemu panu – w tej ~~[illegible]~~ sztuce za wiedzą ojca – i z niesłychaną przebiegłością wydostają potrzebne pieniądze. Właściwie Libanus i Leonidas prowadzą całą akcję, wszystkie sprężyny wypadków mając w swych rękach, i świadomości tego, są wprost bezczelni wobec swoich panów, a zuchwalcza wobec młodego Argyrippusa. Bardzo dobra i dla ich stanowiska w tej sztuce wielce charakterystyczna jest scena (w. 591–), w której przynoszą oni te zbawcze pieniądze Argyrippusowi. Zastają go żegnającego się na zawsze z Filenjum, którą trzyma w swych objęciach, opowiadając jej z płaczem, że wybiera się wprost – na tamten świat. Czułe a bolesne wynurzenia przerywa niewolnik pytaniem:

„Witaj, panie! Czy to z dymu jest ta, co ją ściskasz?

Arg. Jakto? Le. Bo masz oczy łzawe – dlatego pytałem. (v. 619-620)

I zaczyna się cała serja drwin i droczeń, przy pomocy których drwią sobie niewolnicy ze swojego pana i jego kochanki, wiedząc, że oboje zgodzą się na wszystko, byleby tylko dostać owe ~~[illegible]~~ (tak ważne dla nich) pieniądze. A więc naprzód Filenjum musi do obu niewolników przemawiać najczulszemi wyrazami i rzucać im się kolejno na szyję i to w oczach piekielnie zazdrosnego Argyrippusa, potem oboje młodzi padają na kolana to przed jednym to przed drugim ~~[illegible]~~, nako niec młody pan musi służyć poprostu za konia, na którym jeździ kłusem po scenie jeden z niewolników – aż wreszcie upragniony trzos z pieniędzmi dostaje się w ręce zakochanych.

Tego rodzaju zachowanie się niewolników, chociażby odjąć od tego całą nadwyżkę komicznej, groteskowej przesady, dałaby się pomyśleć jedynie w Grecji, gdzie musiał ten motyw, jak i wszystkie tematy nowej komedji, mieć swe źródło w współczesnem życiu; ~~[illegible]~~ w Rzymie, gdzie niewolników, ~~[illegible]~~ jeszcze w epoce Plauta ogromnie krótko trzymano, byłaby to rzecz wprost niemożliwa. Toteż pomimo, iż sztuka grana jest w Rzymie, akcja cała i fabuła pomyślana jest w Grecji, w Atenach i na to Plautus wskazuje kilkakrotnie, by nie drażnić przekonań i przyzwyczajeń swych rzymskich widzów. Zresztą, stosownie do ich smaku Plautus stara się widocznie zrównoważyć tę ~~[illegible]~~ swobodę niewolników ciągłemi groźbami batów i kijów i całą litanją soczystych przezwisk, któremi ich ~~zewsząd w [illegible]~~ obsypuje.

Do wysoce komicznych pomysłów w tej sztuce należy ~~[illegible]~~ umowa, ~~czyli kontrakt,~~ „syngraphus",

którą karał własnym wyrok Argyrippusa, Diabolus, gdy zaufany w swe pieniądze, przystępował do okupienia dla siebie Fileniumu u Kleaerety. Są tu zawarte przepisy co do zachowania się dziewczyny, po objęciu jej w posiadanie; Pasożyt, który cały ten projekt kontraktu ułożył, odczytuje go Diabolusowi:

„Diabolus, syn Glauka, płaci Kleaerecie,
Rajfurce, min dwadzieścia, srebrem, w darze za to,
By Filenium z nim była i w nocy i we dnie
Ten rok cały – – – – – – – – – – – –
Niech nikogo obcego do siebie nie wpuszcza–
Choćby to miał być patron, czy tylko przyjaciel,
Przyjaciel przyjaciółki – niech będą dla wszystkich
Drzwi zamknięte i tylko dla ciebie otwarte.
Na drzwiach niechaj wypisze, że „stale zajęta".
A gdyby miała mówić, że list przyszedł do niej
„Z zagranicy" – więc żadnych listów niech nie będzie
W całym domu, ni jednej tabliczki woskowej!
Gdyby jaki był obraz, woskiem malowany,
Precz z nim! Musi go sprzedać. A jeśli w dni cztery,
Odkąd wzięła pieniądze, obrazu nie zbędzie,
Twa wola obraz spalić, gdy ci się spodoba,
Żeby wosku nie było, gdyby pisać chciała.
Gości prosi nie ona, lecz ty sam zaprosisz.
I nie ma na żadnego nawet oczu zwrócić,
A gdyby tylko zerkła – niech zaraz wzrok straci.
Ty będziesz jej podawał, ona pić do ciebie,
By wam równo szło w głowę – – – – – – – –
Niech odsuwa od siebie wszelkie podejrzenia:
Niech nie trąca nikogo w nogę swoją nóżką
Kiedy wstaje od stołu: Ręki nie podaje
Nikomu, kiedy wchodzi na sofę sąsiednią,
Lub z niej schodzi. Pierścienia niech nie pokazuje
Nikomu; niech nie żąda, by jej ktoś pokazał.
Kostek do gry nikomu niechaj nie przysuwa,
Tylko tobie. Rzucając kostki, niech nie mówi:
„Na twe szczęście" – wyraźnie niech inny wyrzeknie.
Na pomoc może wzywać jakie chce boginie
Ale boga żadnego; gdy chce więcej modłów,
Tobie powie. Ty za nią tego boga wezwiesz.

Niech nikomu nie mruga, nie miga, nie kiwa,
A gdyby lampa zgasła, broń boże w ciemności
Niech żadnym członkiem nie drgnie! -- --" (v. 756-)

Jest to ~~[illegible]~~ (znakomite ośmieszenie) ~~[illegible]~~ przesadnej zazdrości zakochanego, bardzo dowcipnie ujęte w formę ~~[illegible]~~ kontraktu, co dla Rzymian, (zwłaszcza) lubujących się w ścisłości prawniczej, musiało mieć (osobliwy) ~~[illegible]~~ urok.

Ekspozycja odbywa się zręcznie w pierwszej scenie, w rozmowie między Demenetusem a Libanusem. Toteż umieszczony na początku krótki prolog ~~zapewne dodatek Plauta, bo organicznie do sztuki nie potrzebny~~ nie mówi o treści, a tylko zwraca się do publiczności z prośbą o spokój, podaje tytuł grecki i łaciński i zachwala sztukę: ~~mówiąc, że będzie to rzecz dowcipna i śmieszna~~

„Są żarty tu i figle w tej oto komedji
„Rzecz jest śmieszna ---- --- (w. 13-14).

Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, jak sądzę, że prolog ten mówił Mars, ponieważ imię jego, w analogiczny sposób, jak zwykle w prologach, mówionych przez postaci nadnaturalne, wyraźnie jest wymienione:

„- - - - - - Zechciejcie użyczyć uwagi,
„By was teraz – jak zawsze – Mars zechciał wspomagać."
(w. 14-15).

~~[illegible]~~

Ze względu na to, że „(Komedja Ośla)" ma stosunkowo bardzo niewiele rzadnych miar wierszowych i tylko jedną partję śpiewaną, t.j. liryczną pieśń Argyrippusa, wyrzuconego z domu Klearety (w tetrame-

trach lirycznych, w. 127–137), sądzą niektórzy, że Asinaria jest jedną z pierwszych sztuk Plauta, kiedyto poeta nie wprawił się był jeszcze należycie w swoją manierę wprowadzania licznych partyj lirycznych o kunsztowniejszych metrach. Twierdzenie to ma za sobą dużo prawdopodobieństwa, jakkolwiek nie da się ani udowodnić, ani do wszystkich sztuk zastosować. Pominąwszy drobnostki, jak n. p. brak wyraźnego załatwienia konfliktu między Argyrippusem, a jego rywalem Diabolusem, kompozycja sztuki jest bez zarzutu. Być może jednak, że w greckim oryginale konflikt ten znajdował swe rozwiązanie w zakończeniu sztuki, które polegało prawdopodobnie na rozpoznaniu we Fileujum dziewczyny wolno urodzonej i poślubieniu jej przez Argyrippusa. Za tem, typowem zresztą dla greckiej komedji nowej zakończeniem, przemawiałby także ten objaw, że Fileujum okazuje cechy charakteru odróżniające ją wybitnie od pospolitej hetery.

Przypuszczenia niektórych uczonych, jakoby nasz egzemplarz „Komedji Oślej" wykazywał znaczne luki, nie zyskały uznania. 1)

Na pierwowzór grecki wskazuje sam Plautus w prologu sztuki:

„– – – – huic nomen graece Onagost fabulae
Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare;
Asinariam volt esse, si per vos licet."

„Otóż sztuka ta zwie się „Onagos" po grecku.
Napisał Demofilus, a Błazen tłumaczył,
Chce by się zwała „Ośla" – jeśli pozwolicie (w. 10–),

my jednakowoż o greckim komedjopisarzu nazwiskiem Demofilos nic nie wiemy, jakkolwiek niektórzy uczeni 2) próbowali imię to odczytać w spisie poetów greckiej komedji nowej, znalezionym w Pireusie, gdzie z jakiegoś nazwiska zostały litery: pierwsza Δ i ostatnie ΟΣ. ~~(Fleckeisen, 1877)~~ N. Jahrb. 97, 213. Również i próbę Ritschla 3) by w prologu Plauta zmienić poprostu Demophilus na imię znanego komika Diphilus, należy uważać za zbyt ryzykowną. Demofilos jednak, chociaż dziś nie znany, był w każdym razie pisarzem nowej komedji, prawdopodobnie z późniejszego jej okresu, może nawet z epoki Plauta samego. Na pochodzenie tej sztuki z późniejszego stadjum komedji nowej wskazywałoby n. p. to, że jeden z niewolników, drwiących sobie z młodego pana każe sobie oddawać cześć boską, jako bóstwu „Salus" – Zbawienie, co jest bez wątpienia alluzją do zwyczaju, rozpowszechnionego w Grecji w czasach diadochów, w myśl którego przydomek Σωτήρ – Zbawca otrzymują n. p. Antigonos, Ptolemaios Lagu, Demetrios Poliorketes, Antiochos syn Seleukosa i inni. A wreszcie sam typ starego Demenetusa, który synowi tak przesadnie pobłaża, ~~udaje się być~~ jest może kreacją epoki późniejszej, jako reakcja przeciw stałemu przedtem i jedynemu typowi ojca przesadnie surowego i niewyrozumiałego. –

1) Paulus Ahrens, De Plauti Asinaria, Ienae 1907, str. 25.

2) Alfr. Fleckeisen, Neue Jahrb. 97 (1868), str. 213–215.

3) Opusc. II, str. 683, uw. xxx)

„Skarb" (Aulularia.)

Taciński

Tytuł pochodzi od słowa aulula - stągiewka, czy garnuszek, w którym znajduje się skarb, znaleziony przypadkiem przez pewnego obywatela ateńskiego, starego skąpca Eukljona. Chciwy Eukljo boi się do tego stopnia o swój skarb, ukryty w tajemnicy przed wszystkimi w ogrodzie swego domu, że wszędzie wszystkich podejrzywa o chęć odebrania mu tego skarbu i o niczem innem poprostu myśleć nie potrafi. Nie wie też naturalnie nic o tem, że przed kilku miesiącami; w czasie nocnych uroczystości ku czci Demetery córkę jego Fedrję pozbawił dziewictwa oszołomiony winem i zakochany w niej młody Lykonides, siostrzeniec sąsiada, Megadora. Wie o tem tylko stara piastunka Fedrji, Stafyla, ale - jakto w greckich komedjach często się trafia - ani jedna ani druga nie wie, że owym młodzieńcem był Lykonides. Tymczasem Eukljo postanawia córkę wydać za mąż, za starego a bogatego Megadora i właśnie przygotowuje się wesele. Rozpacza wierna Stafyla, która wie, że właśnie zbliża się u Fedrji krytyczna chwila rozwiązania, rozpacza i Lykonides, który kocha Fedrję i nie chce jej oddać staremu Megadorowi. Ale największe zmartwienie spotyka Eukljona, bo pomimo tak czujnego strzeżenia, zginęła mu przecież owa stągiew ze złotem, a stary skąpiec nie przypuszcza nawet, że ukradł mu ją sprytny niewolnik Lykonidesa. Eukljo jest tak złamany tem nieszczęściem, że nawet nie rozumie słów Lykonidesa, gdy ten, ruszony sumieniem (bo właśnie Fedrja powiła dziecko, a Lykonides sądzi że to jest powód rozpaczy starego ~~[illegible]~~), wyznaje mu całą tajemnicę i prosi o rękę córki. Eukljo mu nie odpowiada, ale tymczasem niewolnik Lykonidesa, w zamian za przyrzeczenie wolności oddaje ~~młodemu panu~~ ów skarb, który go wręcza Eukljonowi i na tem urywa się sztuka. Brak tutaj kilku scen końcowych, ale niema wątpliwości, że sztuka kończyła się ~~weselem~~ małżeństwem Lykonidesa i Fedrji, która jako wiano otrzymała ową stągiew pełną złota. ~~Eukljo może już teraz spać spokojnie, jak jeden fragment z zaginionego epilogu mówi:~~

~~„nec noctu nec diu quietus umquam eram; nunc dormiam" (fr. 11?)~~

Nie wiele w tej sztuce akcji, ale wielka jej wartość polega na znakomitem skreśleniu charakteru skąpca Eukljona, około którego grupują się wszystkie najkomiczniejsze sceny. Przy tem ~~[illegible]~~ za chlubę Plautowi poczytać należy, że prawdopodobnie kilka bardzo ~~[illegible]~~ komicznych, choć nader jaskrawych rysów dodał swemu bohaterowi samodzielnie. Eukljo jest tak skąpy, ~~[illegible]~~ tak boi się wszelkich strat i wydatków, że nawet, idąc spać, obwiązuje sobie głowę workiem skórzanym ~~[illegible]~~, by przypadkiem za dużo z siebie nie wydać powietrza. Na wesele córki chciał się postawić, ale o co tylko na targu spytał, czy o mięso, czy o ryby, wszystko

było „za drogie"; żeby więc jak najmniejszym sumptem weselisko odprawić, przyniósł z miasta parę kwietnych wianuszków i szczyptę kadzidła na ofiarę Larowi domowemu. To nie jest drogie, a zjednane takim kosztem bóstwo będzie małżeństwo córki błogosławić.

Znaleziony przypadkiem ~~[illegible]~~ garnek z pieniądzmi stał się od razu jego duszą, co sam zaznacza, ilekroć wyjdzie z domu:

„-- nam egomet sum hic, animus domi est" (w. 181)

„-- bom ja tutaj przed domem, lecz dusza ma w domu"

i z obawy o ten skarb wpada poprostu w manję prześladowczą, wszędzie wietrząc spisek na ową „stągiew złota". Podejrzywa wszystkich, nawet najlepszych przyjaciół o zamachy na jego dobro; o zabieranie mu czegoś posądza nawet dym, który bezkarnie przez dach uchodzi. Nawet koguta, grzebiącego w ogrodzie, pomawia o poszukiwania za (jego) skarbem, w zmowie ze złodziejami, a na brzęk łopaty u sąsiada przerywa najpilniejszą rozmowę i pędzi do domu zbadać, czy kto jego skarbu nie wykopuje.

Ma na myśli jedynie tylko swoją ukochaną stągiew i stąd wynikają niezrównane nieporozumienia. I tak kucharza weselnego, wołającego o jakiś potrzebny mu garnek, o mało życia nie pozbawił, pewny, że to jest tylko atak zbrodniczy na jego garnek ze złotem, tem więcej że kucharz miał w ręce morderczy nóż. Kiedy później, po zaginięciu owej stągwi, Lykonides, uwodziciel Fedry, widzi zrozpaczonego starca – nie wiedząc nic o skarbie, myśli, że to jego sprawka jest przyczyną tego zmartwienia, i skruszony staje przed ojcem dziewczyny, wyznając swoją winę. Jednakowoż zamiast sceny wzruszającej mamy arcykomiczną sytuację, skutkiem nieporozumień ~~[illegible]~~, gdyż Lykonides ma na myśli tylko skrzywdzoną przez siebie dziewczynę, chociaż jej imienia nie używa ~~[illegible]~~, a stary skąpiec myśli tylko o swej zaginionej stągwi z pieniędzmi. Gdy n.p. Lykonides mówi o wielkim występku, którego się „wobec niej" dopuścił i usprawiedliwia się słowami „---- bóg mnie jakiś pchnął ku niej", Euklio jest pewien, że jest to przyznanie się do kradzieży owej stągwi i rzuca się na osłupiałego młodzieńca z żądaniem, by mu „ją oddał", czego znów młodzieniec pojąć nie może, chcąc właśnie „ją zatrzymać" (jako żonę): <Nie bez przykrego rozczarowania dowiaduje się nareszcie stary chciwiec, że tu chodzi tylko o jego córkę i jej uwiedzenie, a nie o tę tak ważną dla niego stągiew ze złotem.> <na str. 36>

~~Euklio, Lykonides (w. 731–)~~

Euklio (usłyszawszy głos Lykonidesa):

Kto tu mówi?

Lykonides

Ja nieszczęsny.

Euklio

Tom ja jest nieszczęsny,

Ja w nieszczęściu pogrążony! Mnie przecież spotkało
Tyle smutku i zgryzoty!

Lykonides

Bądź już dobrej myśli!

Eukljo

Jakże mnie być dobrej myśli?

Lykonides

Bo zło, co cię dręczy
Ja spełniłem, sam wyznaję –

Eukljo

Ty? Co też ty mówisz?

Lykonides

To co prawda.

Eukljo (lamentując)

O młodzieńcze, cóżem ci zawinił,
Żeś to zrobił, w zgubę wtrącił mnie i dzieci moje!

Lykonides

Bóg to jakiś mnie pobudził, pchnął ku niej –

Eukljo

Co? Jak to?

Lykonides

Ja przyznaję się do grzechu, wiem, że jestem winny,
Toteż proszę cię przychodzę, nie gniewaj się, przebacz.

Eukljo (wpada w złość)

Jakeś śmiał ~~[illegible]~~ ty to uczynić, dotknąć, co nie twoje?

Lykonides

Cóż poradzić? To się stało: odstać się nie może.
Bogi, myślę, tego ~~[illegible]~~ chciały. Bo gdyby nie chciały,
Pewnieby się to nie stało.

Eukljo (grozi mu) ~~[illegible]~~

Ja myślę, że bogi
Chcą, bym cię tu wziął na powróz i zasiekł rózgami!

Lykonides

Dajże spokój!

Eukljo

Więc cóż ty masz ruszać, co ~~[illegible]~~ jest moje,
Wbrew mej woli?

Lykonides

Wino – wino i ta moja miłość!

Euklio

Ty zuchwalcze, z tem gadaniem śmiesz do mnie? Bezczelności!
Przecież gdyby było wolno tak się uniewinniać,
W biały dzień byśmy kradzieżali złoto z naszych matron,
Potem byśmy, przychwyceni, tem się wymawiali,
„Że to było skutkiem wina i naszej miłości!"
Straszna podła rzecz jest wino i ta twoja miłość,
Jeśli, gdy kto jest pijany, przytem zakochany,
To mu (ma być wszystko) wolno, robić co zapragnie!

Lykonides

Więc przychodzę sam, przeprosić za moją głupotę.

Euklio

Ja nie cierpię takich ludzi, co naprzód przeskrobią,
Potem za to muszą przepraszać! Przecież dobrze wiedział,
Że nie była twą własnością - nie trza było ruszać!

Lykonides

Otóż za to, żem śmiał ruszyć, nie będę się wzdragał,
By ją zabrać już na stałe.

Euklio

Zabrać? Wbrew mej woli?

Lykonides

Nie wbrew woli. Ale sądzę, że winna być moją -

Euklio (nie posiadając się ze złości)

Słuchaj, jeśli nie odniesiesz -

Lykonides (przerywa mu)

Co ja ci mam odnieść?

Euklio

– ~~Mej~~ mej własności, coś ją porwał, to ja cię, dalibóg
Wprost zawlokę do pretora i proces wytoczę!

Lykonides

Ja porwałem coś twojego? (Skąd? Co?) Co takiego?
(w. 731–)

〈ze str. 34〉

Niewolnik Lykonidesa jest zwykłym, znanym już nam typem zręcznego, przebiegłego sługi, który jeden ma tylko cel na oku t.j. pomaganie młodemu panu, by zasłużyć sobie na wyzwolenie. Poza nim na uwagę zasługuje typ Stafyli, piastunki i powierniczki córki domu. ~~ten[?] znana również z greckiej komedji nowej n.p. z Epitrepontes Menandra.~~ Bardzo często, tak też i tutaj, poza dobrem sercem, ma taka piastunka w komedji jedną charakterystyczną właściwość t.j. że lubi zaglądać do butelki. Toteż i tutaj o przygotowaniach weselnych wyraża się z wielką

// Nie bez przykrego rozczarowania dowiaduje się nareszcie stary skąpiec, że tu chodzi tylko o jego córkę i jej uwiedzenie, a nie o ~~[illegible]~~ tę, tak ważną dla niego skrzynię ze złotem.

-38-

niechęcią, bo, jak powiada, „nie widziała, by wina dostateczny zapas sprowadzono." Na to jej zamiłowanie wskazuje już samo jej imię Stafyla (σταφυλή) – grono winne. Także „mówiące imiona" mają także dwaj, występujący tutaj z okazji uczty weselnej, kucharze: Congrio od γόγγρος, co oznacza pewien gatunek ryb (ryby stanowiły zwykle główną potrawę uczty) i Anthrax t. z. ἄνθραξ, węgiel, ~~jako~~ (może dlatego, że przez niego upieczone przysmaki niezbyt od węgla się różnią.

Na uwagę zasługuje tyrada Megadora przeciwko posażnym żonom, bo te (stanowiące, jak to już wspomniano, w komedji nowej stały typ t. zwanej „uxor dotata") są dla męża największem utrapieniem, zwłaszcza przez swój zbytek, którym ~~t~~ roztrwaniają cały wniesiony posag. Megadorus, zdecydowany dlatego ożenić się z biedną Fedrją, w jaskrawych kolorach kreśli to ciągłe wydawanie pieniędzy na pokrycie potrzeb eleganckiej a rozrzutnej małżonki:

--- „Już by żadna mé rzekła: „Wszak posag ci wniosłam
Znacznie większy niżeli cały twój majątek!
A zatem mieć powinnam purpurę i złoto,
Służące, pokojówki, muły, poganiaczów,
Chłopaków na posyłki, powozy na wyjazd!"---
Bo teraz, gdy gdzie przyjdziesz, więcej widzisz wozów
W domu, niźli gdzie na wsi, kiedy zajść na folwark.
Lecz to jeszcze jest dobre – lecz gdy płacić przyjdzie:!
Ot tu stoi folusznik, hafciarz, złotnik, wełniarz,
Handlarze od koronek, handlarze od koszul,
Welniarze, farbiarze od wosku, fjoletu,
Fachowcy od rękawów, to znów perfumiarze,
Handlarze od płócienek, szewcy od trzewików,
To znów szewcy „siedzący", co robią pantofle;
Tam stoją sandalarze, tkacze włókien malwy,
Chcą zapłaty watkarze i jacyś tatarze,
Tu stoją gorseciarze, przy nich ci od pasków –
Już myślisz, żeś ich spłacił, odchodzą – lecz znowu
Przychodzi trzystu innych: atrja pełne znowu
Fabrykantów torebek, szkatułek, nasrywek,
Tych wiodą, znów się płaci. Myślisz że już koniec,
Wtem wchodzą znów farbiarze, co barwią szafranem,
Lub jakaś inna bestja zawsze się pojawi
Po zapłatę."---- (w. 475–)

W komedji tej spotykamy się wogóle z tem typowem dla komedji nowej i już z greckich fragmentów dobrze nam znanem piętnowaniem przywar kobiecych; co ciekawne, autor złośliwie słowa te wkłada w usta kobiety (podobnie jak zresztą w greckich fragmentach) t. j. Eunomji, siostry Megadora, która, namawiając brata do żeniaczki, sama w imieniu całego rodzaju żeńskiego do najrozmaitszych przywar się przyznaje.

W treść sztuki wprowadza słuchacza prolog, w tej komedji włożony w usta postaci allegorycznej, względnie mitologicznej ~~zwyczajem dobrze znanym w greckiej komedji nowej~~. Mówi go mianowicie ‹Lar familiaris› bóstwo opiekuńcze domu Eukljonów, który opowiada, że nie ma wielkiej pociechy z tej rodziny i że tylko ze względu na bogobojną córkę pozwolił obecnemu panu domu znaleźć skarb; następnie podaje wypadki, poprzedzające akcję sztuki i zapowiada, jak całą sprawą pokieruje.

Na końcu sztuki brak kilku scen, które zaginęły w jakimś starym rękopisie wraz z początkiem sztuki następnej ~~(Bacchides)~~, zapewne ~~przez~~ skutkiem wypadnięcia kilku kart. W edycji Plauta, sporządzonej przez Pinsa w r. 1500 w Medjolanie, Aulularia ma zakończenie, dosyć marne, które wydawca uważał za autentyczne, ale które niewątpliwie pochodzi - podobnie jak to było z jedną partją „Amfitrjona" - od jakiegoś uczonego z tej epoki. Więcej wartości ma zakończenie napisane przez ~~Urceusa~~ Kodrusa, uczonego i profesora z Bolonji (1446-1500), umieszczone w edycji Beroalda z r. 1500.[1] Kodrus przedstawia tam Eukljona tak ucieszonego odnalezieniem skarbu, że oddaje go wraz z córką Lykonidesowi, przyczem niewolnik zauważa, że Eukljo zmienił swą naturę. Motyw ten odpowiadałby mniej więcej fragmen-

1) Por. L. Hain: Repertorium Bibliographicum, II. 2. Stuttgartiae - Lutetiae Parisiorum, 1838, str. 118, Nr. 13086: „Aulularie finis, quem Anthonius Codrus, homo facetissimus adiecit".

tem, pochodzącym z ~~k~~ zaginionego końca sztuki: ego ecfodiebam in die denos scrobes (fg. III.), nec noctu nec die quietus eram umquam nunc dormiam (fg. IV.).

W kompozycji sztuki rażąco uderza konfuzja ról niewolników, a mianowicie dziwnem jest to, że na początku sztuki Strobilus występuje jako niewolnik Lykonidesa, a zarazem jego sługa Megadora. Następnie w bardzo krótkiej scenie pojawia się inny niewolnik, nazwiskiem „Pythodicus", bez żadnej zresztą potrzeby, bo to, co mówi (w. 363-), łączy się bardzo dobrze z rolą Strobilusa ze sceny poprzedniej. W drugiej części komedji natomiast niema mowy ani o Strobilusie ani o Pythodikusie, ale niewolnik, występujący tam zwie się poprostu „sługa Lykonidesa" - „Lyconidis servus." Problem ten próbowano w rozmaity sposób wyjaśnić, z mniejszem lub większem powodzeniem. Wydaje się jednak rzeczą najprawdopodobniejszą, że ten błąd kompozycji nie pochodzi od Plauta, ale że w naszych rękopisach mamy odbicie egzemplarza teatralnego z czasów poplautyńskich, w którym, ze względu na potrzeby reżyserji porobiono jakieś zmiany i adaptacje (retractatio), dziś dla nas nie dość zrozumiałe. Być może zatem, że niewolnik Lykonidesa nazywał się Strobilus, a niewolnik Megadora Pythodikus, co przy późniejszych przedstawieniach jakoś skonfundowano.

~~Aulularia~~ Sztuka ta posiada kilka wybitnie wyróżniających się partyj śpiewanych. Taką jest n.p. scena między Megadorem, a jego siostrą, namawiającą go do ~~[illegible]~~ ożenku (w. 120-160) ~~[illegible]~~ żeniaczki), w którejto scenie ożywiona i pełna wycieczek przeciw kobietom rozmowa illustrowana jest bakchjami, kretykami, anapestami, a nawet metrum ityfallicznem - lub występ Eukljona, po stracie garnka ze złotem (w. 713-726), ujęty w metrum anapestyczne. Występ ten należy do popisowych partyj roli Eukljona, bo rzeczywiście niezrównaną jest ta scena, w której zrozpaczony sknera, wpada na scenę, szukając swej zaginionej stągwi: ~~[illegible]~~ Ścigając nie wiedzieć kogo, ~~interpeluje~~ zaczepia nawet widzów, a gdy ci odpowiadają śmiechem, ich także o współudział w kradzieży posądza i w końcu rozpływa się w nieutulonych lamentach i jękach po stracie „swej duszy" t.j. garnka z pieniędzmi.

Tło greckie, poza tem, że jest wyraźnie zresztą zaznaczone, n.p. w w. 810 (quis me Athenis nunc magis est.) przebija się nadto wyraźnie w niektórych szczegółach. Tak n.p. na grecką instytucję demarchów wskazuje nazwa „magister curiae" w w. 106; „Curiales" w w. 179 jest tłumaczeniem greckiego δημόται - członkowie demu, a „praefectus mulierum" w w. 504 oznacza grecki wyłącznie, a zwłaszcza ateński urząd gynaikonomów (γυναικονόμοι), pewnego rodzaju nadzorców obyczajności i ~~[illegible]~~ strojów kobiet, których wprowadził zdaje się Demetrios z Faleronu (r. 317-307.).
Pierwowzoru greckiego tej sztuki jednakże nie znamy i wypada zanotować tylko pewne mniej lub więcej przekonywujące pomysły i domysły uczonych:

Godnym uwagi jest pomysł Blassa[1], oparty na znalezionych przed kilkunastu laty w Egipcie (Hibeh) fragmentach papyrusowych jakiejś greckiej komedji. Blass sądzi, że te fragmenty, pochodzące prawdopodobnie z III w. prz. ch. odnoszą się do Filemona. Łączy je ze znanemi już przedtem fragmentami tego poety i wykazuje kilka niezaprzeczonych podobieństw ze „Skarbem" i jego sytuacjami. Tak n.p. występuje tu niewolnik, również Strobilus (Στρόβιλος) jak u Plauta, czemś bardzo się cieszący, a zarazem czyjemś wołaniem bardzo zakłopotany; Blass sądzi, że to jest właśnie chwila, gdy niewolnik młodego pana znalazł skarb, wykrzykuje z radości i nagle go ktoś przytem zaskoczył. Wzmianki w greckich fragmentach o Krezusie, Midasie i Tantalu, przysłowiowo bogatych ludziach, odnosi Blass również do radości niewolnika z okazji znalezienia bogatego skarbu; tak samo u Plauta Strobilus po znalezieniu skarbu woła: ~~(w. 701-)~~

„Picis divitiis, qui aureos montis colunt
ego solus supero: nam istos reges ceteros
memorare nolo - - - - - - - - - - - -"

„Ja sam jeden przewyższam swem bogactwem sfinksy
Co w złotych żyją górach! Tamtych wszystkich królów
wcale nie chcę wspominać - - - - - - -" (w. 701-)

a niewolnik plautyński dlatego zapewne nie chce wspominać „tamtych wszystkich królów", bo imiona ich, w ówczesnym Rzymie jeszcze nie dość znane, widzom rzymskim niby nic nie mówiły.

Jakkolwiek podobieństwa sytuacyj zdają się rzeczywiście zastanawiające, to jednak uczeni tacy jak Leo[2] nie godzą się z Blassem i jako ważny zarzut podają między innymi to, że w owych greckich fragmentach jest wzmianka o instytucji egipskich nomarchów, że zatem rzecz dzieje się w Egipcie i od tamtejszego jakiegoś greckiego poety sztuka ta pochodzi. Nie byłoby to może przeszkodą[F] o ileby było rzeczą pewną, że fragmenty z Hibeh pochodzą rzeczywiście od Filemona, bo komik ten zdaje się jakiś czas żył i pisał w Egipcie i co ważniejsze, niektóre dawniejsze fragmenty jego komedyj również na Egypt wskazują, jednakowoż z drugiej strony przyznać trzeba, że przypisywanie owych fragmentów z Hibeh Filemonowi polega u Blassa tylko na przypuszczeniu i identyfikowaniu jednego tylko słowa (Κροῖσος). Dlatego też więcej zdaje się mają prawdopodobieństwa dawniejsze próby, łączące „Skarb" z Menandrem:

[F] do przyjęcia pomysłu Blassa,

Jeszcze w r. 1898 starał się wykazać Geffcken[3], że wzorem Plauta była tutaj sztuka Menandra p.t. Δύσκολος („Mruk"), z której posiadamy kilkanaście fragmentów. Istotnie fragment 127 K., zapewne z prologu, wskazuje na to, że sztuka menandrowska miała za tło miejscowość

---

1) Philemon und die Aulularia, Rhein. Mus. 62 (1907) str. 102-107.
2) Philemon und die Aulularia, Hermes 41 (1906) str. 629-632.
3) Studien zu Menander, Hamburg 1898, str. 9.

Żyły (w Attyce, na pograniczu Beocji), nie Ateny, jak u Plauta, ale to już mógł zmienić Plautus sam, którego słuchacze pewnie o tamtej miejscowości nie wiele wiedzieli. Natomiast największy fragment tej sztuki Menandra (128 K.) mówi właśnie o pieniądzach (περὶ χρημάτων λαλεῖς, ἀβεβαίου πράγματος ---) i wspomina nawet wyraźnie o zakopanym skarbie (ὁ πλοῦτος ἀφανής, ὃν σὺ κατορύξας ἔχεις). [Tutaj znów najważniejszą przeszkodą jest fakt, że δύσκολος nie oznacza bynajmniej człowieka chciwego czy skąpca, ale tylko człowieka mrukliwego, śledziennika, mizantropa, co tylko z biedą mogłoby się odnosić do typu takiego, jakim jest Euklio plautyński.

W każdym razie jednak musiał istnieć jakiś związek między komedją Plauta a Menandrem, bo od Chorikjosa (w. ...), który dobrze znał Menandra, dowiadujemy się, że miał on w swych komedjach oprócz typu „śledziennika" (δύσκολος) także i typ „skąpca" (φιλάργυρος), co zresztą potwierdzają również i najnowsze fragmenty Menandra ostatnio przez Włochów opublikowane.[1] ~~(Papiri Greci e Latini 1913)~~ [co więcej, jeden rys z charakterystyki menandrowskiego skąpca, podany przez Chorikjosa, odnajdujemy w bardzo podobnej formie u Plauta. Chorikjos opowiada mianowicie, że jakiś skąpiec menandrowski, imieniem Smikrines, obawia się, by dym uchodzący przez komin, nie porwał mu czegoś z jego domu" (δεδιέναι μή τι τῶν ἔνδον ὁ καπνὸς οἴχοιτο φέρων), a u Plauta czytamy:

„quin divom atque hominum clamat continuo fidem,
de suo tigillo fumus si qua exit foras" (w. 300-301)
tuż zaraz wzywa bogów i ludzi na pomoc
gdy tylko z jego dachu dym na dwór uchodzi".

Na epokę Menandra (t.j. na koniec III w. prz. Ch.) wskazywałaby również przejęta przez Plauta z greckiego oryginału, ~~allusja~~ przytoczona już wyżej, allusja do gynajkonomów, których wspomina również Timokles (K. II. fg. 465) i sam Menander (K. III. fg. 272), a któryto urząd, wprowadzony zdaje się w r. 317, przestał istnieć w r. 307.]

Wszystko to jednakże są tylko domysły, które zawsze przyjmować należy z wielką ostrożnością, bo właśnie doświadczenia ostatnich lat wykazały, jak daleko można się mylić w kwestjach oceny i interpretacji fragmentów: Legrand[2], pisząc ~~w r. 1902~~ o pierwowzorze ~~Aulularji~~ „Skarbu" widział wzór Plauta w komedji Menandra p.t. „Epitrepontes" („W sądzie rozjemczym") ~~Ἐπιτρέποντες („W rozjemcy")~~ i sądził, że w zaginionym końcu sztuki plautyńskiej była scena sądu rozjemczego, w sprawie znalezionego skarbu, między Lykonidesem, a Euklionem wobec Megadora i że to był właśnie ów „sąd rozjemczy" greckiej sztuki. Opierając się na znanych wówczas fragmentach Menandra, Legrand odnalazł nawet między sztuką Menandra, a Aulularją „un parallélisme assez frappant", gdy tymczasem w niespełna 3 lata później

Toteż jedna z najnowszych prac o tej komedji Plauta[3] ~~(Krieger 1914)~~ wskazuje jako na pierwowzór na komedję Menandra p.t. „Skarb" (Θησαυρός), której fragmenty ukazują pewien związek z [illegible] sztuką.

1) Papiri Greci e Latini pubbl. della Società Italiana, II (1913), st. 27 - cyt. według: Aug. Krieger, De Aululariae Plautinae exemplari Graeco, Gissae 1914, st. 7.

2) Pour l'histoire de la comédie nouvelle 1., Revue des études grecques, XV, (1902). st. 357-370.

3) Aug. Krieger, p. wyżej uw. 1.

znalezione w Egipcie znaczne partje menandrowskiej sztuki, ~~Carchedonios~~, które wykazały brak jakiegokolwiek związku z plautyńską komedją i zupełną bezpodstawność domysłów Legranda.

Również co do czasu wystawienia ~~Aululariji~~ „Skarbu” w Rzymie nie możemy wyjść poza domysły: wiersz 408, w którym jest wzmianka o Bakchanaljach, wskazywałby może na sprawę wówczas w Rzymie aktualną t.j. na sławny ów proces o Bakchanalje z r. 186 prz. ch. F Może być, że owa tyrada na zbytek kobiet stoi w jakimś związku z rzymskim prawem przeciw zbytkowi (lex Oppia), a właściwie z jego zniesieniem w r. 195 prz. ch. W takim razie przyjąćby należało, że ~~Aulularja~~ „Skarb” był jedną z wcale późniejszych sztuk Plauta.—

F względnie na czas bezpośrednio przed tym ~~[illegible]~~ procesem,

4.

„Siostry” (Bacchides)

Dwie hetery, rodzone siostry, noszą to samo imię „Bakchis”. Mnesilochus, syn Nikobulusa kocha się od dawna w jednej z nich, którą poznał był swojego czasu na Samos (Bakchis I.), ale wysłany przez ojca w sprawach handlowych po odbiór pieniędzy do Efezu, stracił ją z oczu i prosi teraz listownie przyjaciela swego Pistoklerusa, syna Filoxenusa, by mu ją odszukał w Atenach, gdzie ona ma przebywać i gdzie cała akcja się toczy. Pistoklerus, młody jeszcze bardzo chłopiec, wywiązuje się znakomicie ze swego zadania, bo nietylko odszukuje kochankę przyjaciela, przebywającą obecnie rzeczywiście w Atenach u siostry, ale nawet od razu wpada w sieć zastawioną na niego przez ateńską siostrę (Bakchis II.) F. Teraz właśnie wraca z Efezu Mnesilochus z pieniędzmi dla ojca. Niewolnik jego Chryzalus, wysłany naprzód, dowiedziawszy się, że Bakchis wprawdzie odnaleziona, ale że na odzyskanie jej trzeba będzie jej obecnemu kochankowi, którym jest sierdzisty oficer, Kleomachus, zapłacić grube odstępne w sumie 200 złotników, postanawia dla młodego pana wystarać się o te pieniądze, naturalnie oszukańczą drogą. Opowiada więc staremu Nikobulusowi zmyślone rzeczy: że kiedy już wyjeżdżali z portu efeskiego z pieniędzmi, wtedy zauważyli zasadzkę piratów, że wobec tego wrócili do przystani, że pieniądze złożyli w świątyni Diany efeskiej pod opieką kapłana Theotimusa, tak bogatego, że nawet podeszwy u trzewików miał ze złota i że Mnesilochus tylko część pewną owej sumy miał wziąć i przynieść ze sobą. W ten sposób sprytny Chryzalus chce zostawić Mnesilochowi wolną rękę do zwrócenia ojcu tylko tyle pieniędzy, wiele będzie uważał za stosowne, po opłaceniu kosztów miłości. Cóż, kiedy Mnesilochus sam niweczy znakomity plan. Nie wiedząc nic o istnieniu drugiej Bakchidy, a dowiedziawszy się od spotkanego przypadkiem Lydusa, że Pistoklerus zakochał się „w Bakchidzie” i że właśnie u niej się znajduje, jest oczywiście pewny, że to jego kochanka, z którą zdradza go najlepszy przyjaciel —

F ku wielkiej rozpaczy ~~jego~~ swego wychowawcy, Lydusa.

i z rozpaczy rezygnuje z wszystkiego, a nawet oddaje ojcu wszystkie pieniądze. W sekundę później spotyka przyjaciela i przekonuje się, że są tu przecież dwie Bakchidy i że Pistoklerus bynajmniej nie wkraczał w jego prowincję. Żal za późno, pieniądzy na spłatę oficera znowu szukać i znowu wszystko na głowie niewolnika Chryzalusa. Ten jednakże bez długiego namysłu przyrzeka pomoc, każe młodzieńcom z całą swobodą udać się do Bakchid na ucztę i jest tak pewny siebie, że nawet każe Mnesilochowi napisać do ojca list z ostrzeżeniem i doniesieniem na siebie, a nawet sam ten list odnosi. Ojciec, przeczytawszy list, każe natychmiast Chryzalusa związać, ale ten jeszcze w więzach zapowiada staremu, że on go sam jeszcze będzie prosił, by wziął pieniądze. ~~i – stara dotrzymuje.~~ Każe mianowicie Nikobulowi zaglądnąć przez uchylone drzwi do domu Bakchid i oświadcza mu, że ta kobieta, z którą widzi swego syna w tak czułej sytuacji, to jest prawowita żona Kleomacha, owego srogiego oficera, który jak na zawołanie wpada z wrzaskiem i wymachując szablą, chce zabić za jednym zamachem i Bakchidę i Mnesilocha. Stary Nikobulus, drżąc o swojego syna, czempredzej każe rozwiązać Chryzalusa, prosi go prawie na klęczkach, by przecież syna ratował i idąc za poradą szczwanego sługi, bez wahania, niby jako okup za syna obiecuje oficerowi wypłacić właśnie owo odstępne w sumie 200 złotników. Oficer uspokojony odchodzi, a Chryzalus, mając znów wolne ręce, przy pomocy sfingowanego listu, w którym Mnesilochus zaklina ojca na wszystkie świętości, by go wydostał od Bakchidy, skąd wyjść nie może, jeśli nie złoży jej przyrzeczonych pod przysięgą 200 złotników, wyłudza od starego drugi raz pieniądze, potrzebne na hulankę i to tak, że Nikobulus sam go zaklina, by te pieniądze wziął i nieszczęsnego syna ratował. Tu jednakże następuje zwrot: Przy wypłacie pieniędzy żołnierzowi Nikobulus dowiaduje się, że Bakchis I. nie jest bynajmniej jego żoną i wszystkie oszustwa na jaw wychodzą. Przychodzi także ojciec Pistoklerusa, Filoxenus, uwiedziony przez Bakchis II. i oba staruchy zjednoczonemi siłami przypuszczają straszny szturm do domku dwóch dziewcząt, by wydostać stamtąd marnotrawnych synów. W tej chwili we drzwiach domku ukazują się obie siostry, a pod wpływem ich zalotnych słów i kuszących spojrzeń topnieje bardzo szybko srogość rozgniewanych rodziców. Zauważywszy, że obie dziewczyny są wcale nie brzydkie, z zupełnie innemi zamiarami wchodzą do ich domku.

Takie zakończenie, gdzie występnych staruchów nie spotyka żadna kara, bez najmniejszej wątpliwości stanowiące nie rzymski, ale grecki specjał, mogłoby oczywiście razić urzędową moralność rzymską. Dlatego też pewnego rodzaju usprawiedliwienie zawierają końcowe słowa, które w imieniu całej trupy teatralnej zwrócone są do publiczności:

„Gdyby oni już za młodu nie byli nic warci,

Toby dzisiaj nie grzeszyli, z siwemi głowami;
I mybyśmy takich rzeczy wam nie przedstawiali,
Gdybyśmy pierw nie widzieli przedtem, w innych sztukach,
Jak o dziewki się spierają z synami ojcowie".

Odnosi się to z pewnością do częstych w komedji nowej sztuk takich jak n.p. omówiona wyżej ~~Asinaria~~ „Komedja osła", gdzie również porywa się na amory stary Demenetus - co prawda bardzo niefortunnie - lub „Tarentilla" Newjusza (p. wyżej str. 5), w której zdaje się z hulającymi lekkomyślnie synami szli o lepsze „poważni" ojcowie.

Główną osobą i głównym charakterem jest tutaj niewolnik Chryzalus, którego imię samo (Χρυσός - złotko) wskazuje na ściągania pieniędzy. Nie do uwierzenia przebiegły i nie do uwierzenia bezczelny, sam na siebie robi domieszenie i w oczy staremu zapowiada, że go oszuka, a co ~~m~~ ważniejsze - słowa dotrzymuje. W niezwykle pełnym plautyńskiego humoru śpiewanym monologu cyli monodji (w. 975-978) bardzo sprytnie przedstawia całą swą akcję jako drugą wojnę trojańską, w której stary Nikobulus jest Priamem obleganym, on sam przedewszystkiem Ulixesem, a swe oszukańcze listy, pełne podstępów zastępują konia trojańskiego. Nie brak w tym występie i dowcipnej trawestacji stylu tragicznego, czy epicznego, w którym ~~+~~ niewolnik bohater, pewny zwycięstwa biada nad upadkiem Troi i nieszczęściem Priama. Oto początek monologu: (Chryzalus wchodzi z tabliczkami w ręku):

„Stawią braci dwóch, Atrydów, za ich wielkie czyny,
Że Priama gród ojczysty, ów Pergam, przez bogów
Budowany, po dziesięciu wreszcie wzięli latach,
Mając bronie, konie, wojska, słynnych wojowników
I okrętów całą tysiąc: Ja nóg nie schodziłem,
A fortecę mego pana z łatwością zdobędę
Bez okrętów i bez wojska, bez tylu żołnierzy!
Mam, zdobyłem już na starym złoto dla pana:
Teraz zaraz stary wyjdzie, lamenty podniosę:
(przybiera pozę tragiczną)
O! ty Trojo! O! Ojczyzno! Pergamie! Priamie!
Jużeś przepadł, mój staruchu, bo ja cię obiję
Bezlitośnie o czterysta złotych filippejskich!
Te tabliczki, które niosę, z pieczęcią, z podpisem,
Nie są teraz tabliczkami; jest to koń drewniany
Przez Achajów tu wysłany: Epjus-to Pistokler,
Bo od niego one wyszły. Simo - to Mnesiloch;
Zostawiony, śpi on tutaj; chociaż nie w grobowcu
Achillesa, to na łóżku, razem z swą Bakchidą:

Jeśli tamten miał pochodnię, by się dawać znaki,
On sam płonie jak pochodnia. Ja jestem Ulixes,
Za którego pomysłami wszystko to się dzieje.
Te litery tu pisane, są jako w koniu wojsko
Dzielne, dobrze uzbrojone. Dotąd – wszystko dobrze.
Koń ten wprawdzie nie na „zamek", lecz w „zamki" uderzy
Owej skrzyni, w której stary swoje skarby chowa –
Będzie zgubą dziś, zburzeniem i złota złupieniem itd."

Ustęp ten, traktujący kilkakrotnie, w rozmaitem ujęciu i z widocznem upodobaniem ów motyw: zdobycie pieniędzy = zdobycie Troi, Nikobulus = Troja (Priam), Chryzalus = Ulixes, świadczy wymownie, że znajomość greckiej literatury, a zwłaszcza obeznanie z całym mitem trojańskim, musiało zrobić już w Rzymie wielkie postępy, jeśli dowcip w tych zestawieniach zawarty, miał być zrozumiany. Widocznie „Odyssia" Liwjusza i tragedje przez niego i Newjusza wystawiane zrobiły już swoje. Z obu ojców Nikobulus jest zwykłym typem srogiego i zawsze oszukiwanego ojca, a Filoxenus przedstawia ~~ów znany~~ typ ojca pobłażliwego, który nawet wobec zgorszonego wychowawcy broni wybryków swego syna mówiąc:

„No, no, Lydzie – rozumniejszy ten, co mniej się srozy!
Mniej to dziwne, gdy w tym wieku ktoś tak postępuje,
Niźli żeby nic nie broił! Ja też w mej młodości, --- " (w. 410-)

On też pierwszy ulega w końcu sztuki czarom Bakchid, argumentując wobec Nikobulusa w sposób następujący:

„Dosyć bajań! Jużem nie zły na syna mojego
I ty nie złość się na swego. Kochają – są mędrzy!" (w. 1165-)

Zdaje mu się tylko, że syn przeciągnął strunę i należałoby go nieco utemperować. Z znaną i często w komedji nowej spotykaną parą przedstawia Oficer, żołnierz gwałtowny, Kleomachus – „Bitwosławski" i jego pasożyt, Parasitus, który sam nazywa siebie nieodstępną szatą żołnierza: „illius sum integumentum corporis". Do rzadziej spotykanych komicznych postaci należy typ wychowawcy (paedagogus) imieniem Lydus, któremu pupil jego Pistoklerus, tak dotychczas grzeczny, nagle wypowiada posłuszeństwo i idzie za namowami zalotnej hetery. Aż do tej chwili nie ma Lydus właściwie nic komicznego (w naszem pojęciu), ale autor, dbający o efekt humorystyczny nie mógł pozostawić tego typu bez śmiesznych rysów, co przyszło mu tem łatwiej, że od powagi ~~(szczególnie profesorskiej)~~ do śmieszności niesie tylko krok jeden. Komicznym staje się tedy stary pedagog w tej chwili, gdy jak oparzony wypada z domku dwóch dziewcząt, dokąd ~~poszedł~~ się wybrał „ratować" swego wychowanka i przerażony tem, co zobaczył, pędzi na skargę do ojca – a ten ~~jako wybitny przedstawiciel „pobłażliwych rodzicieli"~~ wobec

zrozpaczonego nauczyciela jeszcze po stronie swego syna staje i na wszystkie ~~wzdrygające~~ lamenty i przedstawienia (wychowawcy) najspokojniej odpowiada, nie biorąc sprawy bynajmniej tragicznie, „że teraz inne czasy". Dotknięty do żywego w swej powadze wychowawca, szaty rozdziera nad zepsuciem wieku, opowiadając jakąto „dawniej" młodzież bywała (v. 405–).

Expozycja fabuły odbywała się najprawdopodobniej w pierwszej scenie, czego tylko domyślać się możemy, bo początek sztuki zaginął, napewne razem z końcem poprzedniej sztuki. ~~t.j. Aulularji~~. Ponieważ u ~~[illegible]~~ późniejszych pisarzy ~~[illegible]~~ mamy 20 fragmentów (około 30 wierszy) cytowanych z „Sióstr" ~~Bacchides~~, a nie znajdujących się w danej sztuce tak jak ją dziś posiadamy, przeto zupełnie uzasadnionem jest przypuszczenie, że pochodzą one właśnie z tego zaginionego początku. Był tam może ~~napewno~~ prolog (ze względu na możliwą dezorjentację widzów wobec występowania dwóch sióstr bliźnich tego samego nazwiska) i pierwsza scena; może być, że występowała tam jeszcze (w celu prowadzenia rozmowy jakaś) ~~postać~~ osoba, nie grająca później roli; ale wątpić należy, czy było tam coś tak ważnego, coby mogło zmienić nasze obecne pojmowanie treści, choćby nawet przyjąć, że widoczny z fragmentów motyw łudzącego podobieństwa obu sióstr (sicut lacte lactis similest fg. V) był tam silnie wyzyskany ~~[illegible]~~. W edycji Junty z r. 1514 i kilku późniejszych wydaniach znajdujemy wprawdzie początek sztuki, ale nie pochodzi on bynajmniej od Plauta, tylko od jakiegoś humanisty, tak jak koniec „Skarbu" ~~Aulularji~~ i niektóre partje „Amfitrjona". Być może, że początek ten napisał Antonio Beccadelli z Palermo (Antonius Panormitanus).

Kompozycja sztuki naogół bez zarzutu, a tylko w szeregu wierszy pozornie niezgodnych lub dwa razy wyrażających myśl tę samą, jak n.p. we wspomnianym wyżej monologu trojańskim Chryzalusa, widzieli niektórzy uczeni ślady ~~[illegible]~~ przeróbek z okazji jakiegoś późniejszego przedstawienia tej sztuki (retractatio). Szczegóły te jednakże dadzą się przeważnie zupełnie

dobne objaśnić plautyńską ~~stylem~~ tendencją rozmaicania motywów, trudniej plautyńskim stylem, oddającym sposób mowy codziennej; sztukę ~~mniej~~ skrępowaną i od powtórzeń nie stroniącej; ~~[illegible]~~ jednak na pewne przestawienia w dzisiejszym tekście wskazują objawy takie, jak n.p. pierwsza ~~canticum~~ arja Chryzalusa (v. 640-666), w której opowiada on o swym dwukrotnem podejściu starego („nam duplex facinus feci hodie, duplicibus spoliis sum adfectus), podczas gdy faktycznie do tej chwili w najlepszym razie dopiero jednego podstępu dokonał (opowieść o piratach).

Sztuka posiada dużo partyj śpiewanych, wziętych w metra liryczne. Na uwagę zasługuje „canticum" Mnesilocha, lamentującego wraz z Pistoklerem po nieopatrznem postradaniu pieniędzy (v. 612-639), w anapestach, bakchjach, kretykach, choriambach, glykonejach i dochmiach, dalej jako kontrast zaraz następujące „canticum" Chryzalusa, radującego się z pomyślnego przebiegu ~~[illegible]~~ „operacyj" (v 640-670), głównie w choriambach, kretykach i dochmiach i wreszcie partja śpiewana obu ojców (v. 1076-1119), w której występuje najpierw sam Filoxenus, potem Nikobulus, lamentujący z kolei nad swem nieszczęściem, co w końcu zamienia się w duet lamentów komicznych - wszystko głównie w rytmie anapestycznym i kretycznym. Sam koniec sztuki wreszcie jest więcej ~~[illegible]~~ śpiewany, niż mówiony, co wszystko ~~w sztuce greckiej, wyłącznie mówionej,~~ wnosi niezmiernie wiele życia i werwy.

Przypuszczenia co do czasu wystawienia tej sztuki w Rzymie opierają się na kilku, ~~[illegible]~~ co prawda nie dość pewnych wskazówkach w tekście samej komedji: dużo wniosków wyciągają uczeni ~~[illegible]~~ z w. 213-215, w których Chryzalus mówi (niby wypadając z roli), w odpowiedzi na doniesienie o pomyślnym przebiegu sprawy:

„Nie sprawa, ale ~~[illegible]~~ serce ~~[illegible]~~ aktor gnębi moje;
Bo nawet Epidikus - sztuka, którą lubię
Tak jak siebie samego - wcale mnie nie cieszy,
Jeśli zagra ją Pellio!"

Ponieważ Pellio był głównym aktorem i wystawcą ~~[illegible]~~ sztuk Plauta i on to n.p. - co wiemy z urzędowej ~~protokoła~~ notatki (didaskalji?) - wystawił w r. 200 komedję „Stichus", przeto Leo[1], widząc tu osobiste wyznanie Plauta i oznakę zerwania stosunków z Pellionem, dochodzi do wniosku, że „Bacchides" musiały być grane nie tylko po Epidikusie, o którym tu jest mowa, ale i po r. 200, w którym Pellio był jeszcze z Plautem w zgodzie, skoro dawał „Stichusa". Wnioskowanie to jednakże jest, zdaje się, chybione, bo jeśli tu jest rzeczywiście ~~mowa~~ alluzja do zerwania stosunków, to przecież Pellio mógł być ewentualnie wystawiać „Stichusa" jeszcze po ~~zerw~~ poróżnieniu się z Plautem, tak jak Epidikusa, na co wskazywałyby właśnie cytowane wyżej słowa Chryzalusa-Plauta, a wtedy rok 200 nie jest wcale „terminus post quem", albo co prawdopodobniejsze - słowa powyższe pojęte były jedynie jako żart ~~ze~~ na temat

1) Gesch. d. Röm. Lit., str. 94-95.

Gebraucht

sztuki aktorskiej Pelljona, tem dowcipniejszy, że mówił je zapewne sam Pellio, grający i tutaj główną rolę, Chryzalusa. (co za cel miałoby tutaj, w oprawie komicznej, takie pół-sentymentalne, osobiste wyznanie Plauta, że dawniej cenił Pelljona, a teraz go znieść nie może? Ta wzmianka wskazuje zatem najwyżej tylko tyle, że Siostry ~~Bacchides~~ były grane po „Epidikusie." ~~Natomiast~~ Ciemniejsza była inna wskazówka, zawarta w w. 1072, gdzie Chryzalus, odniósłszy swe zwycięstwo powiada ~~(w. 1071–)~~

„Do domu wiodę me wojsko w całości, nietknięte!
Nie dziwcie się widzeniu, ~~że~~ że ja nie obchodzę
Triumfu: nie dbam o to – rzecz zbyt spowszedniała!" (w. 1071–)

Ponieważ aż do końca drugiej wojny punickiej triumf był w Rzymie czemś tak rzadkiem, iż absolutnie nie można było o tem powiedzieć, że jest to spowszedniałe odznaczenie, a dopiero gdzieś od r. 197 słyszymy o częstych triumfach, przeto prawie pewnem byłoby przypuszczenie Ritschla[1], że Siostry ~~Bacchides~~ były wystawione dopiero z początkiem ~~do~~ II. w. ~~[illegible]~~ w takim razie możliwe tuż ~~[illegible]~~ przed procesem o Bakchanalje (186 r.), że stało się to ze względu na dość swobodne wzmianki o Bakchantkach ~~w~~ w. 53 i 371, ~~a w takim razie~~ czyli że byłyby to jedna z najpóźniejszych sztuk Plauta.

Jest jednakże również możliwe, że temi słowami „nie dbam o to" i t.d. tylko sam Plautus rezygnuje z jakiejś triumfalnej monodji zwycięscy-Chryzalusa[2] ~~(Fraenkel 1922)~~.

Grecki wzór uwieczny wskazać prawie z zupełną pewnością, a to ze względu na główny motyw sztuki, polegający na dwukrotnem oszustwie Chryzalusa, który dwa razy podchodzi starego: raz, gdy mu opowiada o piratach, drugi raz, gdy zmyśla historję o zagrożeniu syna przez oficera i Bakchide – względnie, ponieważ owa bajka o piratach do faktycznego rezultatu nie doprowadza, gdy na podstawie fikcji „syn w niebezpieczeństwie" dwukrotnie wyłudza od starego pieniądze: raz niby jako okup dla Oficera, drugi raz rzekomo na opłatę pretensji Bakchidy. Podkreśla to wyraźnie sam Nikobulus w w. 1090, biadając nad tem że dał się dwa razy oszukać: „perii, pudet: hocine aetatis me ludos bis factum ~~esse~~ esse indigne?"; Bakchis II., gdy podrwiwa sobie ze starego jako z owieczki dwa razy postrzyżonej (w. 1128): „pol hodie iam altera bis detonsa certo est." (Por. w. 641, 693). Oryginałem greckim była zatem komedja Menandra p. t. Δὶς ἐξαπατῶν („~~Podwójne~~ dwukrotne oszustwo"), z której kilka znanych fragmentów, a co najmniej dwa można odnaleźć w plautyńskiej przeróbce: I tak frg. Menandra (126 K.):

ὁ Μεγάβυζος ἦν
ὅστις νεωκόρος τῆς ἐκεῖ θεοῦ;

w którym ktoś pyta się, „czy ~~[illegible]~~ kapłanem Diany efeskiej nie był Megabyzos", z pewnością odnosi się do owego miejsca, gdzie Chryzalus zmyśla bajkę o oddaniu pieniędzy pod opiekę kapłana tej świątyni:

„nos apud Theotimum omne aurum deposivimus
qui illic sacerdos est Dianai Ephesiae.
Nicob. qui istic Theotimust? Ch. Megalobuli filius" (w. 306–308),

frg. zaś 125 K.:

ὃν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν, ἀποθνῄσκει νέος

1) Parerg. str. 427,
2) Ed. Fraenkel, Plautinisches im Plautus, Berlin, 1922, str. 235

„kogo bogi miłują, ten umiera młody"

odnajduje się dosłownie u Plauta w w. 816-817:

„quem di diligunt
adulescens moritur."

Niektórzy uczeni (~~Ladewig, ..., 1861~~) już dawniej przypuszczali w tej sztuce „kontaminację", z powodów dość błahych; ostatnio zaś (~~..., 1912~~) wystąpił Leo,[1] na podstawie pracy jednego ze swych uczniów z Dresdnem, iż wobec trzykrotnego rzekomo oszustwa w sztuce rzymskiej (opowieść o piratach, syn zagrożony przez oficera, syn zagrożony pretensjami Bakchidy), przyjąć należy, że Plautus dla ożywienia akcji dodarzył z innej sztuki ów trzeci podstęp i nie dość skrupulatnie do tego tekst sztuki pierwotnej dostosował, pozostawiając n.p. owe wzmianki o „dwóch" podstępach. Twierdzenie to, w zasadzie obarczone dużo prawdopodobieństwa[3], nie wydaje się jednak zupełnie przekonywujące, ponieważ wobec nie dojścia do skutku pierwszego podstępu (o piratach) faktyczne oszustwo (wyłudzenie pieniędzy) dokonane zostało tylko dwa razy i w każdym razie, jakto wyżej wyszczególniono, treść rzymskiej sztuki da się łatwo podciągnąć pod menandrowski typ „dwukrotne oszustwo". Zresztą nie wszystkie usterki danej sztuki plautyńskiej trzeba kłaść koniecznie na karb rzymskiego opracowania.[2] —

5.

„Jeńcy" (Captivi)

Rzecz dzieje się w Etolji, w czasie wojny z Elejczykami. Obywatel etolski Hegjo stracił przed 20 laty czteroletniego synka imieniem Paegnjum w ten sposób, że porwał go niewierny niewolnik Stalagmus i uciekłszy z domu Hegjona, sprzedał gdzieś w niewolę. Drugiego syna Filopolemusa, już dorosłego, wzięli do niewoli Elejczycy i dlatego Hegjo, chcąc go odzyskać przez zamianę, skupuje jeńców wojennych elejskich. Między nimi zakupił niejakiego Filokratesa ze znakomitego rodu wraz z jego niewolnikiem Tyndarusem — to są właśnie owi „jeńcy", od których tytuł sztuki pochodzi — i właśnie dowiedziawszy się, że jego wzięty do niewoli syn znajduje się w Elidzie, u lekarza Menarcha, klienta rodziny Filokratesa, postanawia wysłać do Elidy Tyndarusa, by ten sprowadził jego syna w zamian za Filokratesa. Dowiedział się o tem Tyndarus, serdecznie przywiązany do swego pana Filokratesa i poświęca się za niego w ten sposób, że, zanim ich dostał w swe ręce Hegjo, zamienia z swym panem ubranie i sam, jako Filokrates pozostaje, a Filokrates prawdziwy, jako rzekomy niewolnik, wysłany do Elidy, wydostaje się na wolność. Tymczasem, ledwo Filokrates się oddalił, przez głupotę innego jeńca elejskiego, Arystofontesa Hegjo dowiaduje się o całym podstępie i rozgniewany, a zarazem rozpaczony, że stracił nadzieję odzyskania syna, każe Tyndarusa zakuć w kajdany i wtrącić na straszną pracę do kamieniołomu. ~~następuje ostatnia~~ Tu następuje nagły ~~perypetia~~ zwrot w sytuacji: Hegjo, złamany rozpaczą, otrzymuje radosną wieść, przynie-

1) Gesch. d. Röm. Lit., str. 120.

2) Przeciwko „kontaminacji" wystąpił również Br. Prehn, Quaestiones Plautinae, Vratislaviae 1916, str. 62-69.

3) Por. K. Kunst, Studien zur Griechisch-Römischen Komödie mit besonderer Berücksichtigung der Schluss-szenen und ihres Motive, Wien 1919, str. 109-111.

sioną przez pasożyta Ergasilusa: Oto uczciwy Filokrates, wbrew oczekiwaniom Hegjona dotrzymał słowa i wrócił z Elidy wiodąc ze sobą za siebie syna Hegjonowego Filopolemusa; co więcej, udało im się przypadkiem dostać w swe ręce zbiegłego niewolnika Stalagmusa. Przy jego pomocy rozpoznaje ojciec swego drugiego syna, zaprzedanego niegdyś w niewolę przez Stalagmusa, w Tyndarusie, którego każe co prędzej uwolnić; każe teraz jemu zdjąć kajdany i wdziać je zbrodniczemu niewolnikowi Stalagmusowi. W domu tymczasem przygotowuje się wspaniała uczta, której ~~głównym organizatorem jest~~ mistrzem zostaje, w nagrodę za dobrą wieść, wygłodniały pasożyt Ergasilus.

Komedja ta odbija jaskrawo od ~~wszystkich~~ innych sztuk Plauta ~~i znanych nam innych okazów komedji nowej~~ tem, że niema w niej zupełnie motywu miłości i nie występuje nawet ani jedna kobieta. Cały nastrój sztuki jest zupełnie odmienny: prócz jednego łajdaka Stalagmusa, wszyscy-to bezwzględnie porządni ludzie; wszystko odbywa się w sposób moralny i uczciwy i niema ani jednego wy~~stępku~~bryku, przy którym nasuwałby się, jak stale przy innych komedjach z tego okresu, powiedzenie: „cherchez la femme." Jest to wszystko bezwątpienia celowe; ma się wrażenie, że autor sztuki chciał pokazać, że potrafi bez kobiety i erotyki komedję napisać, i bardzo prawdopodobną jest rzeczą, że jest to objaw reakcji przeciw motywowi erotycznemu, który - zwłaszcza u Menandra - był zawsze osią całej akcji nowej komedji. Jako niezwykłą sztukę, zapowiada tę komedję już sam prolog:

„To nie jest tak jak inne, sztuka oklepana:
W niej niema: sprośnych wierszy, których lepiej nie znać,
Rajfura podstępnego, hetery przewrotnej,
Żołnierza samochwała..." (v. 55-58)

a Plautus sam, w zakończeniu, zwróconem jak zwykle od całej trupy teatralnej do publiczności, jeszcze raz na to nacisk kładzie, ~~[illegible]~~ podkreślając, że starał się dać próbkę moralnej sztuki, bez motywu erotycznego, połączonego z całym repertoarem dodatkowych momentów i prawie że wyraża obawę, czy sztuka ta się podobała:

„W tej komedji są - widzowie - skromne obyczaje:
Niema tutaj żadnych pieszczot, ni żadnych miłostek,
Niema dzieci podrzuconych, wyłudzań pieniędzy,
Ni młodzieńca, co z miłości dziewkę wykupuje
W tajemnicy przed swym ojcem - a takich komedyj
(Gdzie się dobrzy stają lepsi) nie wiele pisano!
Teraz, jeśli wasza wola i jeśliśmy wszyscy
Wam się tutaj podobali, nie byliśmy nudni,
To znak dajcie: ~~Wy, co~~ Jeśli chcecie, żeby taka skromność
Nie została bez nagrody - głośno nam klaskajcie!" (v. 1029-1036).

Można mieć pewne wątpliwości, czy dużo na to wezwanie przypadło się oklasków i czy bardzo się podobała rzymskiej publiczności, zepsutej już dostatecznie innemi sztukami, ta „skromna" komedja (zapewne pod wpływem panującej mody), miejscami mocno ckliwa, niemal prawdziwa comédie larmoyante. Camerarius, niemiecki humanista z XVI w., nazwał tę sztukę najlepszą ze wszystkich komedyj plautyńskich, a młody Lessing pisał: „die Gefangenen sind das schönste Stück, das jemals auf die Bühne gekommen ist" - nimium patienter! - ale pomimo groźnego werdyktu pocześnego Brixa, który mówi o tej sztuce: „es ist... langweilig nur für blasierte und moderniste Seelchen"[1] trzeba mieć zresztą odwagę powiedzieć, że sztuka jest to - z wyjątkiem niektórych partyj - rozpaczliwie nudna.

Jednakowoż Plautus nie byłby Plautem, gdyby nawet tej ckliwej i sasowej komedji nie potrafił ubrać w klejnoty i perły swego niezrównanego humoru. Posłużyła mu do tego przedewszystkiem postać pasożyta Ergasilusa, który w zajmującym monologu przedstawia się publiczności (v. 69-), objaśniając swój niezbyt zaszczytny przydomek (scortum) nadany mu przez wesołą młodzież i charakteryzując dowcipnie zawód pieczeniarzy żyjących jak myszy zawsze cudzym kosztem.

Zawodowy ten wyjadacz najboleśniej może odczuwa nieszczęście Hegjona - z osobistych czysto względów - bo odkąd zabrakło młodego pana, Filopolemusa, którego był nieodstępnym cieniem, nie ma już czyim kosztem żyć i jest tak wygłodzony, że tylko skóra i kości z niego pozostały - „ossa atque pellis sum", powiada. Stary Hegjo jest na jego przymówki całkiem obojętny, pomimo iż Ergasilus natrząca, że właśnie dziś wypadają jego urodziny i przydałby się mu jakiś obiadek. Wogóle z całem pieczeniarstwem, które nazywa szlachetnem imieniem „ars parasitica" wypadnie mu w tych ciężkich czasach zbankrutować, jak powiada w bardzo charakterystycznym monologu (v. 461-497): Do jakiegokolwiek bowiem młodzieńca wypraktykowanym sposobem zbliży się na forum, czyto z ofiarowaniem swej pełnej znawstwa, acz nie całkiem bezinteresownej, pomocy przy urządzeniu uczty, czyto ofiarowując swe pośrednictwo w jakiejś bardzo dyskretnej sprawie, żaden nie chce go słuchać, a nawet na najlepsze jego i dobre już wypróbowane żarty nikt nie reaguje, żeby żadnych wobec niego nie zaciągać zobowiązań, chyba przez przypadkowy tylko grymas, podobny do uśmiechu: „Wszyscy w zmowie, tak jak handlarze oliwy na Velabrum" - konstatuje i decyduje się ich wszystkich zaskarżyć do sądu „o bierny opór, czy spisek na jego życie i uniemożliwienie mu wykonywania zawodu", a jako kary zażądać „zaproszenia na dziesięć pełnych obiadów". To też zrozumiała jest jego szalona radość, z jaką pędzi do Hegjona z wieścią o powrocie syna, pewny sowitej nagrody (v. 768-). Już przed samym domem Hegjona widzimy go, jak z płaszczem zarzuconym aż na barki, żeby mu nie przeszkadzał w biegu, rozpędza się po kilka razy w nieopisanym zapale, opowiadając, jak on to będzie po drodze wszystkich rozbijał i nie widzi nawet

1) Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus... von Julius Brix, Captivi 6... von Max Niemeyer, Leipzig-Berlin 1910, str. 4.

że tuż przed nim stoi Hegjo, wobec którego, zauważywszy go nareszcie, przybiera od razu pewny siebie ton bohaterski. Kiedy w nagrodę za dobrą wieść, Hegjo oddaje w jego ręce urządzenie uczty i mianuje go na ten czas głównym podstolim i podczaszym, wygłodzony jak wilk, pasożyt „quasi lupus esuriens", sprawia tak straszne spustoszenie w spiżarni, iż służba zrozpaczona wypada z domu z hiobową wieścią o zupełnem zniknięciu wszystkich zapasów. Takim żarłokiem wszystkich kuchni jest w starej attyckiej komedji sycylijskiej i) (a także w niektórych tragedjach Eurypidesa) Herakles, przedstawiany najczęściej jako atleta-żarłok – ale wniosek niektórych uczonych ~~(np. Pascala)~~, że po tę postać sięgnął Plautus do sycylijskiej komedji Epicharmosa, wydaje się zupełnie niepotrzebny, bo tego rodzaju właśnie ~~typy~~ motywy przejąć mogła i przejęła już ze starej, komedja nowa, z której czerpał Plautus.

Wolno urodzony Tyndarus występuje tu jako niewolnik, ~~obok~~ i to jako szlachetny, za swojego pana poświęcający się sługa, ale gdy tego potrzeba, nie brak i jemu szelmowskiego sprytu, charakteryzującego przedewszystkiem niewolnika w komedji nowej. Kiedy przychodzi ów inny Etolczyk, Aristofontes, i nie wiedząc zupełnie o co chodzi, wyjawia staremu Hegjonowi, że Tyndarus jest niewolnikiem, a ten, co odszedł, jako niewolnik, jest właśnie owym znakomitym Filokratesem, Tyndarus z całą powagą objaśnia Hegjona, że Aristofontes jest notorycznym warjatem, znanym w Etolji z napadów furji, w której godzi na życie ojca i matki i że jego słowom wierzyć nie można, bo sam nie wie, co mówi. Gdy zirytowany Aristofontes posuwa się naprzód, Tyndarus wskazuje na jego podniecony wygląd i błyszczące oczy, jako oznaki szaleństwa i nie chcąc dopuścić za wszelką cenę do rozsądnej rozmowy między nim a Hegjonem, ostrzega starego by się trzymał z daleka od niego, bo mu w przystępie szału nos odgryzie. Komiczna ta scena (w. 533-658) kończy się niestety bardzo tragicznie, bo Hegjo w końcu przecież daje wiarę Aristofontesowi, który za późno spostrzega, wiele złego mimowoli narobił. Dzielny Tyndarus, odchodząc na pewną śmierć, zakuty w kajdany, powiada:

„Jeżeli ja tu zginę (a tamten nie wróci,
choć przyrzekł), to po śmierci czyn mój stynąć będzie,
Żem ja pana mojego z niewoli wybawił
I z rąk wrogów go wrócił ojczyźnie i ojcu!"

Ekspozycja i wprowadzenie w samą fabułę odbywa się zapomocą prologu, bezimiennego wprawdzie w naszych rękopisach, ale kto wie, czy podobnie, jak w „Komedji Oślej" prolog ten nie był mówiony przez Marsa. Odpowiadałoby temu najlepiej umieszczenie w prologu rzeczy, których w zakresie fabuły żaden człowiek wiedzieć nie może, trudniej samo zakończenie prologu:

„Odchodzę. Bądźcie zdrowi, sędziowie najprawsi
W pokoju – a na wojnie najlepsi żołnierze!

Prolog przedstawia publiczności obu jeńców, umyślnie wtedy na scenę wprowadzonych t.j. Filokratesa i Tyndarusa, objaśniając ich role z pre-

sadną koniecznie dokładności, a wśród jowjalnych żartów podaje wstępną fabułę i treść samej sztuki, polecając nakoniec komedję względom słuchaczy. Oprócz tego, występujący w pierwszej scenie Ergasilus, w monologu swym podaje jeszcze raz pewne szczegóły objaśniające, tak jakby Plautus się bał (podobnie jak to było w „Amfitryonie”) że jego audytorjum nie zorjentuje się w treści.

W samej kompozycji jest szereg błędów; tak n.p. nie wiadomo skąd, w jaki sposób i kiedy obaj jeńcy, Filokrates i Tyndarus dowiedzieli się o planie Hegjona co do wymiany jeńców, a dalej niemożliwą jest rzeczą, by Filokrates w tak krótkim czasie, tego samego dnia (w przeciągu niecałych 500 wierszy) mógł odbyć podróż do Elidy, załatwić wszystko i wrócić. Niemożliwości tej nie zmieni nawet proponowana przez niektórych uczonych ~~(Niemeyer)~~[1] zupełnie samowolna zmiana tekstu, polegająca na tem, by tam, gdzie mowa o powrocie Filokratesa, zamiast (v. 882) „iam diu venit” (już dawno jak wrócił) czytać „iam hodie venit” (już dziś wrócił), co miałoby wyrażać pewne zdziwienie wobec tego niezwykle szybkiego powrotu. Dużo więcej prawdopodobieństwa mają wywody Kakridis'a[2], który źródło owych błędów kompozycyjnych widzi w „kontaminacji”, a mianowicie w tem, że Plautus, dodawszy tu, z innej sztuki wziętą, postać pasorzyta Ergasilusa, uniemożliwił przez jego występy pewną scenę, w której jeńcy dowiadywali się o planie Hegjona, a wprowadzając go również w końcowej części sztuki (na miejsce innej figury, zdaje się niewolnika) musiał stworzyć fikcję, że wszystko to dzieje się w tym samym dniu. (wynikającą z jego roli) Pomysł ten wydaje się bardzo prawdopodobnym - nie dlatego żeby tego rodzaju usterki kompozycji nie mogły były istnieć w greckiej sztuce, która była wzorem Plauta, ale ze względu na to, że humorystyczna postać Ergasilusa, ~~o charakterystyce swojej~~ tak odbija od poważnego nastroju całej sztuki, iż przyjście tu świadomej i celowej roboty Plauta, celem ożywienia dla szymskich widzów cięższej sztuki, okazuje się najlepszem wyjściem.

Oryginał grecki zatem mógł był obejmować swą akcją więcej czasu, n.p. dwa połdnia, rozdzielone nocą, jak „Hautontimorumenos” Terencjusza.

W rozwiązaniu węzła dramatycznego gra tutaj dość ważną, chociaż wcale nie rozstrzygającą rolę motyw rozpoznania, (Zwagrioęcuc) - gdy Hegjo ~~r~~poznaje w Tyndarusie zaginionego syna - motyw, który miał dominujące znaczenie w greckiej komedji nowej, stanowiąc tam typowy i prawie jedyny ~~ulubiony~~ sposób zakończenia sztuki, chociaż Plautus naogół nie traktuje go z wielkiem nabożeństwem.

Tylko w przybliżeniu i to z bardzo małem prawdopodobieństwem można oznaczyć czas wystawienia tej sztuki w Rzymie. Ponieważ w końcowych słowach prologu Rzymianie nazwani są ~~znakomitymi wojownikami~~ „najlepszymi żołnierzami” duellatores optumi” (w. 68), coby wskazywało może na zwycięsko ~~~~ zakończoną wojnę (drugą punicką), a wiersz 888 wspomina w sposób ~~~~ drwiący Bojów, których Rzymianie pobili ostatecznie pod Mutiną w r. 193, więc może około tego ro-

1) Niemeyer w cytowanej wyżej edycji, st. 85.

2) Theophanes A. Kakridis, Barbara Plautina, Athenis 1904, st. 18-23.

ku tę sztukę wystawiono. Należałaby ona w takim razie do sztuk z późniejszego okresu działalności Plauta. [„Jeńcy" ~~Captivi~~ mają kilka partyj śpiewanych, z których najokazalsza jest canticum między Filokratesem a Tyndarusem (w.195-239), liryczna scena pożegnania, głównie w kretykach, bakchjach i anapestach.

O greckim oryginale, pomimo wysiłków ~~[illegible]~~ szeregu uczonych właściwie nic pewnego (nie wiadomo) ani prawdopodobnego; przypuścić można jedynie, że jeśli komedja ta nosi niezaprzeczone cechy reakcji przeciw staremu typowi sztuki o erotycznych tematach, to oryginał grecki musiał przypadać na późniejszy okres ~~greckiej~~ komedji nowej, może na czas tuż po Menandrze. —

6.

„Panna Młoda" (Casina)

Kasina nazywa się dziewczyna, wychowywana w domu Lysidamusa, dokąd przyniósł ją, jako porzucone niemowlę, stary niewolnik. W dorastającej dziewczynie kocha się syn Lysidamusa, młody Euthynikus - no i sam Lysidamus, oczywiście w tajemnicy przed żoną[F], która jednak właśnie o wszystkiem się dowiedziała. Między ojcem a synem toczy się cicha walka, w ten sposób, że Lysidamus pragnie we własnym interesie wydać Kasinę za mąż za swego rządcę Olympjona, który w myśl dyskretnej umowy miałby być tylko figurantem, a w tym samym celu chce Euthynikus ożenić Kasinę ze swym giermkiem Chalinusem. Lysidamus, chcąc się pozbyć syna-rywala, wysyła go z domu w jakąś podróż, ale interesów syna broni jego matka, która w porozumieniu ze sprytną służącą, Pardaliską, postanawia starego radykalnie wyleczyć z niewczesnych amorów. Ponieważ obie partje nie mogą się pogodzić, przychodzi do uroczystego losowania między Olympjonem a Chalinusem t.j. między Lysidamem a Kleustratą. Szczęście sprzyja staremu, który też każe zaraz przygotować sute wesele ~~[illegible]~~ i obaj z Olympjonem cieszą się na bliskie już osiągnięcie celu, gdy nagle coś się zaczyna psuć, właśnie w chwili samych przygotowań weselnych; zaczyna mianowicie działać podstęp Kleustraty: najpierw wypada z domu Pardaliska i w znakomicie udanem przerażeniu, na pół mdlejąc z przestrachu, opowiada Lysidamowi, że Kasina oszalała, dorwała się miecza i grozi śmiercią każdemu, ktoby się do niej zbliżył jako mąż; następnie okazuje się, że w kuchni jakoś nic się gotować nie chce i Lysidamus wraz z Olympjonem chodzą śmiertelnie głodni - ale naj~~[illegible]~~dziwniejsze rzeczy dzieją się w sypialni, po oddaniu Kasiny w ręce zakochanego męża i jego sprzymierzeńca. Panna młoda, do niepoznania zawelonowana, wogóle jakoś „kanciasto" się zachowuje: jej zalotne ~~[illegible]~~, myślałby kto, trącenie łokciem działa jak „uderzenie taranem", jej „lekki" chód równa się „stąpaniu słonia", a w ostatniej chwili dziwnie oporna, wcale nie kobiecą rączką, ale twardą pięścią zaczyna niemiłosiernie okładać spieszącego z czułościami Olympjona, potem Lysida-

[F] Kleustratą,

nusa i pędzi ich obu od siebie, a zwłaszcza starego donżuana, bez zwierzchniej szaty, ku ogólnemu pośmiewisku, aż wprost na scenę, obelżnie triumfującej Kleustraty. Okazuje się bowiem, że panną młodą jest twardokościsty mężczyzna, giermek Chalinus, przez Kleustratę przebrany za Kasinę. Strasznie skompromitowany Lysidamus błaga żonę o przebaczenie, obiecując poprawę, a małżonka, syta zemsty, przebacza, z tego zwłaszcza względu, jak mówi, „żeby sztuki i tak długiej, jeszcze nie przedłużać". Końcowe słowa sztuki, zwrócone do widzów, objaśniają ich o zakończeniu fabuły, rzekomo za sceną: ~~tem, co się teraz stanie za sceną:~~

„My powiemy wam, widzowie, co się w domu stanie:
Ta Kasina się okaże córką tego obok (wskazując dom sąsiada)
I poślubi ją Euthynik, syn naszego pana."

O ile zaś w tej sztuce coś Rzymian razić mogło, to uspokajali się zapewne tem, że rzecz nie działa się w Rzymie, ale w Grecji, w Atenach, jak to wyraźnie w tekście zaznaczono (w. 652, 82), a jeśli im chodziło może o to, że pokazuje im się rzeczy „zgoła nieprawdopodobne i zmyślone", jak to małżeństwa między służbą[F], czego w Rzymie nie znano – to prolog zapewniał słuchaczy, że poza Rzymem jest to rzecz często spotykana:

F „serviles nuptiae"

„Są pewnie wśród was tacy, co mówią do siebie:
»Tam do kata! Co znowu? Żeniaczka wśród służby?
Niewolnik – by się żenił, albo szedł w zaloty?
Coś wznowili! To przecież nigdzie tak nie bywa!«
A ja mówię, że bywa: W Grecji, w Kartaginie,
I tu, na naszej ziemi, na ziemi Apulskiej.
I z większym tam przepychem sprawiają wesela
Wśród służby, niźli nawet pomiędzy wolnymi.
Jeśli nie tak – niech który ze mną się założy..." (w. 67–)

Dziś już wiadomo n.p. że „serviles nuptiae" były również głównym motywem w jednej, niedawno dokładniej poznanej, sztuce Menandra, a mianowicie w Herosie. Również i motyw rywalizacji ojca z synem (por. „Komedję Osłów") jest greckim pomysłem, występującym już w starej komedji attyckiej, n.p. u Ferekratesa, w komedji p.t. „Korianno"[1] (~~Körte~~), i innym również dobrze komedji nowej[2] (~~Prehn~~).

upadła z omdlenia, każe się trzeźwić, nawet wachlować piórem, aż wreszcie urywanemi słowy, wśród spazmów, opowiada, co to się strasznego w domu dzieje.

Znakomity jest również zakochany tato Lysidamus, gdy n.p. wyperfumowany wszystkiemi wonnemi maściami, jakie tylko mógł znaleźć w mieście, śpiewa hymn na cześć miłości[F], która – jak mówi – jest najdoskonalszą przyprawą życia i dziwić się należy, dlaczego tej przyprawy nie uży-

F (w. 217–)

1) A. Körte, Die griechische Komödie, Leipzig-Berlin 1914, str. 24. 2) Prehn m. pod. str. 80.

nusa i pędzi ich obu od siebie, a zwłaszcza starego donżuana, bez wierzchniej szaty, ku ogólnemu pośmiewisku, aż na scenę, przed oblicze triumfującej Kleustraty. Okazuje się bowiem, że panną młodą jest twardokośnity mężczyzna, giermek Chalinus, przez Kleustratę przebrany za Kasinę. Straszne skompromitowany Lysidamus błaga żonę o przebaczenie, obiecując poprawę, a małżonka, syta zemsty, przebacza, ~~[illegible]~~ z tego zwłaszcza względu, jak mówi, „żeby sztuki i tak długiej, jeszcze nie przedłużać". Końcowe słowa sztuki, zwrócone do widzów, objaśniają ich o ~~tem, co się teraz stanie za sceną~~ zakończeniu fabuły, rzekomo za sceną:

„My powiemy wam, widzowie, co się w domu stanie:
Ta Kasina się okaże córką tego obok (wskazuje dom sąsiada)
I poślubi ją Euthynik, syn naszego pana."

O ile zaś w tej sztuce coś Rzymian razić mogło, to uspokajali się zapewne tem, że rzecz nie działa się w Rzymie, ale w Grecji, w Atenach, jakto wyraźnie w tekście zaznaczono (v. 652, 82), a jeśli ~~[illegible]~~ im chodziło może o to, że pokazuje im się rzeczy „zgoła nieprawdopodobne i zmyślone", jakoto małżeństwa między służbą, „serviles nuptiae", czego w Rzymie nie znano – to prolog zapewniał słuchaczy, że poza Rzymem jest to rzecz często spotykana:

„Są pewnie wśród was tacy, co mówią do siebie:
»Tam do kata! co znowu? Żeniaczka wśród służby?
Niewolnik – by się żenił, albo ~~[illegible]~~ szedł w zaloty?
Coś wznowili! To przecież nigdzie tak nie bywa!«
A ja mówię, że bywa: w Grecji, w Kartaginie,
I tu, na naszej ziemi, na ziemi Apulskiej.
I z większym tam przepychem sprawiają wesela
Wśród służby, niźli nawet pomiędzy wolnymi.
" (v. 67–)

Z pośród charakterów sztuki zasługuje na uwagę typ sprytnej i jenergicznej pokojówki, Pardaliski, która jest prawą ręką pani w walce przeciw mężowi. Jest ona niezrównana w tej scenie (v. 621–), kiedy udając śmiertelne przerażenie z powodu owego rzekomego szaleństwa Kasiny, z krzykiem z domu wypada; staremu Lysidamowi każe się podtrzymywać, by nie wpadła w omdlenie, każe się trzeźwić, nawet wachlować połą płaszcza, aż wreszcie urywanemi słowy, wśród spazmów, opowiada, co to się strasznego w domu dzieje.

Znakomity jest również zakochany tato Lysidamus, gdy n.p. wyperfumowany wszystkiemi wonnemi maściami, jakie tylko mógł znaleźć w mieście, śpiewa hymn na cześć miłości[1], która – jak mówi – jest najdoskonalną[2] (v. 217–) przyprawą życia i dziwić się należy, dlaczego tej przyprawy nie uży-

1/ A. Körte, Die griechische Komödie, Leipzig-Berlin 1914, str. 24. 2/ Plehn m. pod. str. 80.

mają w kuchni, a potrawy byłyby w smaku niedoścignione. Widzimy go również w typowej scenie małżeńskiej z żoną, F (w. 229-) którą, pomimo przesadnej czułości maskującego się mężulka, uderza ten niezwykły powiew perfum, bijący od niego – i starowina tłumaczy się ~~[illegible]~~, że był przypadkiem przy tem, jak przyjaciel kupował pachnidła i stąd tak przesiedł zapachem; żona jednak, wiedząc już o wszystkiem, przechodzi od razu ~~do~~ ataku, a mąż zaklina ją, pod gradem słów, by przynajmniej część materjału wojennego zachowała sobie na jutrzejszą kłótnię i nie wszystkie pociski naraz wyrzucała:

„Hola, hola, no już dosyć, żono!
Też się hamuj, zbytnio burczysz, zostaw sobie trochę,
Żebyś miała i na jutro, gdy zechcesz się kłócić!"

O żonie bowiem twierdzi, że nigdy nie zamilknie „numquam tacet"; a jako prawidłowy małżonek z komedji nowej, pragnie dla swej żony jak najrychlejszej śmierci i przeklina ją na każdym kroku. ~~motyw typowy, ~~ ~~omówiony już z okazji analogicznych objawów w Asinarji.~~

W całej sztuce zwraca uwagę ogromna masa lirycznych miar wierszowych ~~[illegible]~~ w lirycznych śpiewanych partjach (cantica) – a druga połowa, mniej więcej od wystąpienia Pardaliski (w. 621-) i koniec sztuki (efekty związane z przebieranką) nie mają nawet zupełnie partyj mówionych, okazując niezmiernie ożywione, farsowe tempo, oparte na wyłącznym prawie podkładzie miar lirycznych, takich jak kretyki, bakchje, anapesty, glykoneje i wiersze ityfalliczne.

Ważne zagadnienia wiążą się z kompozycją sztuki: Wprowadzenie w fabułę sztuki – takiej jak ją mamy u Planta – odbywa się w zupełnie prawie dostatecznej formie przez początkowe sceny; mimo to jednak Plautus, idąc widocznie za greckim wzorem i chcąc zarazem rzymskiej publiczności jak najwięcej ułatwić zrozumienie ~~[illegible]~~, dodał prolog, podający nie tylko tytuł greckiej i łacińskiej sztuki wraz z jej poleceniem ~~[illegible]~~, ale także i dokładną, właściwie nawet zanadto dokładną treść sztuki. F Przedewszystkiem prolog ten, pod wielu względami bardzo ciekawy, ~~[illegible]~~ podany jest w naszych wszystkich rękopisach bezimiennie, ~~[illegible]~~ ale jak to niezbicie wykazał Skutsch[1] ~~(1900)~~, mówiła go postać allegoryczna „Fides: Prawość"; z pewnością przez Planta na miejsce jakiejś innej, greckiej ~~[illegible]~~ figury wprowadzone uosobienie tej właściwości charakteru narodowego, którą Rzymianie tak chętnie fałszywości greckiej i punickiej przeciwstawiali. Oto pierwsze wiersze prologu:

„Pozdrowienie wam niesie, ~~[illegible]~~ dostojni widzowie,
Prawość, którą wy czcicie i która was ceni."

następnie prolog ten nie jest jednolity; w tej formie, jak go dziś posiadamy nie wyszedł on z pod pióra Planta, ale odnosi się do jakiegoś późniejszego przedstawienia tej sztuki, kiedy to plautyńskie komedje nazywały się już „staremi komedjami" – „veteres fabulae" i kiedy pomiędzy widzami tylko starsi pamiętali je ze sceny, co jasno wynika z początkowych słów pro-

1) Ein Prolog des Diphilos und eine Komödie des Plautus, Rhein. Mus. 55 (1900) s. 272-285.

3N ~~57~~ 58

logu:

„Mają rozum ci, którzy stare piją wino
I ci, którzy na stare chętnie patrzą sztuki.
Skoro wy tak lubicie dawne dzieje, słowa,
To i cię lubić powinni i dawne dramaty,
Bo te nowe ~~[illegible]~~ komedje, co teraz wychodzą,
Te są jeszcze mniej warte, niż nowe pieniądze.
To też gdyśmy z publicznych głosów zrozumieli,
Że się Planta komedyj pilnie domagacie,
Dajemy dziś wam jedną jego starą sztukę,
Którą wyście cenili, co jesteście starsi,
Lecz ci młodsi, wiem o tem, jej jeszcze nie znają;
Więc żeby ją poznali, my się postaramy.
Gdy ją grano raz pierwszy, ona zwyciężyła
Wszystkie inne komedje. - - - - - - - - - ..." (w. 5-)

Ta partja też (mniej więcej) zapewne została dodaną później; podczas gdy cała reszta najprawdopodobniej pochodzi od samego Planta.[1]

Greckiego oryginału tej sztuki wprawdzie nie znamy, ale z tegoż prologu dowiadujemy się, że wzorem była tu komedja Difilosa p.t. Κληρούμενοι – „Losujący" F), tak jak też i Plautus nazwał swoją przeróbkę („Sortientes"): ~~[illegible]~~ (F, od swej sceny losowania,)

„Kleroumenoi się zowie ta sztuka po grecku i
Po rzymsku: „Losujący". Difilus ją pisał
Po grecku; a znów po nim, później, po łacinie,
Nasz Plautus ..." (w. 31-)

Później dopiero sztukę tę od imienia, nie występującej co prawda, bohaterki nazwano „Casina". [Ciekawe światło na stosunek Planta do oryginału rzucają ~~(jak to podkreślił Leo (1912))~~ pewne uwagi ~~zawarte w~~ prologu (i to w jego partjach pierwotnych, od Planta pochodzących), zestawione z samą sztuką.[2] I tak początek podawany ~~[illegible]~~ trzeci (w. 37-) wspomina dość obszernie o niewolniku, który widział swojego czasu kobietę, porzucającą niemowlę, późniejszą Kasinę i który zabrał to dziecko do domu. Była to postać w fabule sztuki nadzwyczaj ważna, bo w oryginale greckim zapewne ten niewolnik grał główną rolę przy rozpoznaniu Kasiny: u Planta jednak, w samej komedji, ~~[illegible]~~ ta postać ~~niewolnika~~ wcale nie występuje. Podobnie jest później w prologu mowa (w. 49-) o Euthymikusie, synu Lysidamusa, kochającym się w Kasinie, jakoteż i o tem, że właśnie ojciec wysłał go w jakąś podróż, by go z domu usunąć; ponieważ jednak ~~[illegible]~~ jest on tutaj bodaj że ~~[illegible]~~ główną osobistością, skoro sztuka kończy się jego małżeństwem z Kasiną, przeto ~~[illegible]~~ w greckim oryginale zapewne wracał on w ciągu sztuki: u Planta (i także Euthymikus w sztuce ~~[illegible]~~ się nie pojawia a prolog jedną i drugą sprawę zbywa żartem, że „niewolnik jest chory i leży w łóżku", t.z. że go w tej sztuce nie będzie – a Euthymikus nie wróci, „bo Plautus tego nie chce":

1) F. Skutsch, m.pod. Rh. Mus. 55 (1900), s. 275. Por. Leo, Gesch. d. Röm. Lit., str. 212-213.

2) Leo. Plaut. Forsch.², str. 207-208, 168-169; Gesch. d. Röm. Lit. str. 126-128.

„On – tego nie czekajcie – w tej oto komedji
Do domu nie powróci: Plautus tego nie chce,
Most zerwał, który leżał gdzieś na jego drodze.”

„Plautus tego nie chce”, a więc Plautus te zmiany wprowadził, czyli że sam skreślił tak rolę Euthynikusa jak i niewolnika.

Przy końcu prolog zapowiada, że Kasina okaże się wolno urodzoną:

„Więc ta, co się tak do niej pali niewolnicy,
Okaże się cnotliwą, wolno urodzoną,
Ateńką” ~~[...]~~ (w. 80–)

Tymczasem w samej sztuce nic takiego się nie dzieje; rzecz kończy się wyszydzeniem ~~[...]~~ giermka Chalinusa i starego Lysidamusa, a tylko końcowe wiersze oznajmiają półżartem, że to już za sceną odbędzie się owo „rozpoznanie” i Kasina wyjdzie za Euthynikusa.

-x-

Takich rażących ~~Tych~~ dyssonansów między treścią sztuki, a jej prologiem nie było chyba ~~zapewne~~ w greckim oryginale, jasną więc jest rzeczą, że to Plautus w komedji greckiej, widocznie dosyć długiej (pos. w. 1006.) poczynił pewne daleko idące i dość gwałtowne skreślenia i skróty, w tym celu, by usunąwszy ze samej sztuki banalny motyw „rozpoznania”, uwydatnić przedewszystkiem ów mocno rubaszny i czysto farsowy pierwiastek przebierania, która wraz z wszystkiemi dodatkowemi momentami stanowi u niego efekt końcowy – w przeciwieństwie do greckiej komedji, gdzie – o ile chodzi o samą fabułę – ~~zapewne~~ główny nacisk, ustalonym zwyczajem, leżał na tem tak oklepanem ~~[...]~~ „rozpoznaniu”: zatego też, przyjmując w ogólnych zarysach grecki prolog, musiał go ~~do~~ zmienić, odpowiednio do swojej przeróbki. ~~zasadniczo~~ Myślą przewodnią Plauta była zapewne ~~[...]~~ tendencja ożywienia sztuki i podanie niewykwintnej rzymskiej publiczności czegoś bardzo smakowitego – ~~według jej gustu ożywienia~~ a do rozwinięcia w pewnej mierze owego pierwiastka, w oryginale może nie tak ~~jaskrawo~~ obszernie traktowanego, posłużyły Plautowi zapewne za wzór owe bardzo w południowej Italji rozpowszechnione greckie farsy t.z. „flyaków”, albo ~~[...]~~ rodzime italskie i dobrze w Rzymie znane farsy „Atellańskie”, gdzie to ów motyw przebierania za kobietę mężczyzny wśród takich samych okoliczności ~~rubasznych celach~~, bardzo był rozpowszechniony (Pomponjusz w. 57, 67 Ribb.³ por. ~~Leo 1897~~)[1]. Również i obfitość miar wierszowych w tych partjach sztuki plautyńskiej, które ów motyw traktują, wskazuje na samodzielną robotę Plauta. ~~a~~ Do ~~[...]~~ skreślonych przez Plauta partyj należy zdaje się ~~[...]~~ również ~~pewna~~ sprawa, ~~o której sąsiadka Kleustrata, Myrrina~~ pochodzenia Kasiny, o której Kleustrata, na zapytanie sąsiadki Myrriny („unde ea est tibi”, w. 197.) obiecuje z nią „później pomówić” ~~(v. 215)~~:

„Trochę później, kiedy więcej czasu
Mieć będziemy, pogadamy. Teraz żegnaj! - - - -” (v. 215–)

motyw, który u Plauta się zupełnie urywa, bez żadnej dalszej wzmianki ~~[...]~~, ale w oryginale greckim zapewne był szerzej ~~[...]~~ rozwinięty, tem więcej, że Myrrina jest prawdopodobnie matką Kasiny.[2] Na ~~dalsze~~ wreszcie skreślenia i przeróbki wskazują inne.

1) F. Leo, Die Plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik, Berlin 1897, str. 105-107.

2) Leo, Plaut. Cant., str. 105..

zuje może również i ten fakt, że motyw szaleństwa Kasiny zawisł u Plauta zupełnie w powietrzu. Po przeprowadzeniu tej ogromnie efektownej sceny między rzekomo śmiertelnie przerażoną Pardaliską, która tem (zmyślonem) szaleństwem Kasiny Lysidamusa straszy, później u Plauta już zupełnie o załatwieniu tej sprawy mowy niema. Nie jest jednak wykluczoną rzeczą, że to samo zaniedbanie było już w greckim oryginale.

Dość silnie wśród uczonych rozpowszechnione jest mniemanie, oparte na przeświadczeniu o wyłącznie spokojnym i wytwornym charakterze greckiej komedji nowej, że ów farsowy motyw przebieranki został przez Plauta w całości dodany do oryginału greckiego, skąd wyparł ów greckim sztukom właściwy motyw rozpoznania – czyli że Plautus grecką komedję „skontaminował", zlepił z jakąś farsą grecką, czy italską. Przyjmowanie jednak tutaj kontaminacji nie jest konieczne – przynajmniej na pewne udowodnić się nie da – bo najnowsze badania, w zakresie greckiej komedji prowadzone, zwłaszcza przez F. Leo[1], F. Skutscha[2], T. Sinko[3], W. Süssa[4] i B. Prehna[5], wykazały, że w obrębie komedji nowej, oprócz typu t.z. menandrowskiego, t.j. spokojnej, wytwornej i zwykle nienagannie komponowanej sztuki, istniał pewien typ bardzo lekkich i nieraz bardzo luźnie budowanych utworów, o silnem zabarwieniu farsowem, skutkiem obfitego przejścia ze starej komedji jej swawolnych, groteskowo-rubasznych motywów – i że w te pierwiastki obfitował zwłaszcza Difilos, autor greckiego oryginału „Panny Młodej". Nie potrzebował zatem Plautus owych farsowych efektów przebieranki szukać poza swym greckim pierwowzorem. Dodać należy, że po wyłączeniu motywu przebieranki ze sztuki Difilosa nie byłoby tam żadnego innego motywu, któryby mógł na Lysidamusa sprowadzić zasłużoną komiczną karę za niecne amory. x/

nie podobnem przebieraniu (Heraklesa za Omfalę) i o wyprowadzeniu w ten sposób w pole natarczywego amanta (Fauna) opowiada Owidjusz (Fasti II. 303–), który przecież ani z Plautem, ani ze starą komedją attycką, ani z farsą italską nie ma nic wspólnego. Wspólnem źródłem Plauta i Owidjusza – u którego ta „antiqui fabula plena ioci" okazuje miejscami nawet dosłowne podobieństwa do opisu plautyńskiego – była z pewnością tylko grecka komedja nowa.

Tak więc wszystkie szczegóły kompozycyjne „Panny Młodej" wskazują najprawdopodobniej nie na kontaminację, ale na bardzo śmiałe skróty i przeróbki, które Plautus w greckiej sztuce poczynił, w dążeniu do własnych celów i do własnego stylu.

Czasu pierwszego wystawienia tej sztuki w Rzymie nie znamy. Jeślibyśmy jednak kilkakrotną wzmiankę o Bakchantkach (v. 979–) i wiersz 980: „nam ecastor nunc Bacchae nullae ludunt" – „przecież teraz nie hulają już

1) Plaut. Forsch.², st. 113, Gesch. d. röm. Lit., st. 104
2) M. pod. Rhein. Mus. 55 (1900), st. 272–285.
3) Menander w świetle nowych komedyj, Eos XIV (1908), st. 19–50
4) Zwei Bemerkungen zur Technik der Komödie, Rhein. Mus. 65 (1910) st. 441–460
5) M. pod., całość.

zuje może również i ten fakt, że motyw szaleństwa Kasiny zawisł u Plauta zupełnie w powietrzu: Po przeprowadzeniu tej ogromnie efektownej sceny między rzekomo śmiertelnie przerażoną Pardaliską, która tem (zmyślonem) szaleństwem Kasiny Lysidamusa straszy, później u Plauta już zupełnie o załatwieniu tej sprawy mowy niema. Nie jest jednak wykluczoną rzeczą, że to samo zaniedbanie było już w greckim oryginale.

Dość silnie wśród uczonych rozpowszechnione jest mniemanie, oparte na przeświadczeniu o wyłącznie spokojnym i wytwornym charakterze greckiej komedji nowej, że ów farsowy motyw przebieranki został przez Plauta w części dodany do oryginału greckiego, skąd wyparł ów greckim sztukom właściwy motyw rozpoznania – czyli że Plautus grecką komedję „skontaminował", zlepił z jakąś farsą grecką, czy italską. Przyjmowanie jednak tutaj kontaminacji nie jest konieczne – przynajmniej na pewno udowodnić się nie da – bo najnowsze badania, w zakresie greckiej komedji prowadzone, zwłaszcza przez F. Leo[1], F. Skutscha[2] ~~(1900)~~, T. Sinkę[3] ~~(1910)~~, W. Süssa[4] ~~(1910)~~ i B. Prehna[5] ~~(1916)~~, wykazały, że w obrębie komedji nowej, oprócz typu t. z. menandrowskiego, t. j. opartej spokojnej, wytwornej i zwykle nienagannie komponowanej sztuki, istniał pewien typ bardzo lekkich i nieraz bardzo luźnie budowanych utworów, o silnem zabarwieniu farsowem, skutkiem obfitego przejęcia ze starej komedji jej swawolnych motywów groteskowo-rubasznych – i że to te pierwiastki „Panny Młodej"

Na to zaś, że właśnie ów motyw przebieranki, mężczyzny za kobietę, tak dobrze znany w starej komedji attyckiej, n. p. u Arystofanesa, mógł istnieć również i w komedji nowej, wskazuje także i fakt, że o zupełnie podobnem przebieraniu (Heraklesa za Omfalę) i o wyprowadzeniu w ten sposób w pole natarczywego amanta (Fauna) opowiada Owidjusz (Fasti II. 303–), który przecież ani z Plautem, ani ze starą ~~grecką~~ komedją attycką, ani z farsą italską nie ma nic wspólnego. Wspólnem źródłem Plauta i Owidjusza – u którego ta „antiqui fabula plena ioci" okazuje miejscami nawet dosłowne podobieństwa do opisu plautyńskiego – była z pewnością tylko grecka komedja nowa.

Tak więc wszystkie szczegóły kompozycyjne „~~Kasiny~~ Panny Młodej" wskazują najprawdopodobniej nie na kontaminację, ale na bardzo śmiałe skróty i przeróbki, które Plautus w greckiej sztuce poczynił, w dążeniu do własnych celów i do własnego stylu.

Czasu pierwszego wystawienia tej sztuki w Rzymie nie znamy. Jeślibyśmy jednak kilkakrotną wzmiankę o Bakchantkach (w. 979–) i wiersz 980: „nam ecastor nunc Bacchae nullae ludunt" – „przecież teraz nie hulają już

---

1) Plaut. Forsch.², str. 113, Gesch. d. röm. Lit., str. 104
2) M. pod. Rhein. Mus. 55 (1900), str. 272–285.
3) Menander w świetle nowych komedyj, Eos XIV (1908), str. 19–50
4) Zwei Bemerkungen zur Technik der Komödie, Rhein. Mus. 65 (1910) str. 441–460
5) M. pod., całość.

żadne Bakchantki", mogli odnieść do owego sławnego procesu o Bakchanalje i do zniesienia ich w r. 186. To przyjąćby należało, że sztukę tę wystawił Plautus w tym, lub następnym roku, czyli na krótko przed śmiercią. Obfitość miar wierszowych, wskazujące na bardzo wielką już biegłość w tym zakresie, potwierdzałaby może powyższe przypuszczenie.

Sztuka ta cieszyła się wielkiem uznaniem już od pierwszego przedstawienia jak potwierdza prolog:

„gdy ją grano raz pierwszy, ona zwyciężyła
wszystkie inne komedje" - - - - - - - -

o czem nie mamy prawa powątpiewać, bo w tym czasie, kiedy ów prolog pisano, można było rzecz stwierdzić tak z tradycji jak i z urzędowych zapisków o przedstawieniach; tenże sam prolog, jak to już wspomniano, wskazuje także i na późniejsze przedstawienia sztuki, jeszcze (mniej więcej) w jedną generację po jej pierwszem przedstawieniu t.j. na czas ok. 155 r.

Natomiast nie jest autentyczny bilet teatralny (tessera), z napisem Casina metalowy pochodzący rzekomo z Pompei,[1] któryby wskazywał na wystawianie tej sztuki jeszcze w okresie rozkwitu tego miasta.

Przy końcu sztuki, w miejscach najdrastyczniejszych znajduje się szereg luk, widocznie skutkiem celowego zniszczenia tekstu w czasie wieków średnich.

7.

„Komedja Skrzynkowa" (Cistellaria)

Sztuka ta nazywa się „komedją skrzynkową" od skrzynki – „cistella", w której zawarte były bawidełka porzuconego dziecka, służące do rozpoznania go później. Rzecz dzieje się w Sikjonie. Kupiec z Lemnos, Demifo, owdowiał; zostawszy sam, z dorosłą córką, żeni się z Fanostratą, którą poznał za dawnej bytności w Sikjonie w czasie igrzysk Dionyzyjskich przed 17 laty. Fanostrata, wówczas przez Demifona opuszczona, zmuszona była dziecko, dziewczynkę, porzucić, przy pomocy niewolnika Lampadjona, dodawszy jednak niemowlęciu, celem ewentualnego późniejszego rozpoznania, skrzyneczkę z bawidełkami – a teraz rozpoznała właśnie w Demifonie, obecnym swym mężu, ojca owej dziewczynki. Postanowili nawet oboje to dziecko odszukać i poszukanie to otrzymał Lampadjo, a córkę znów, która Demifonowi została po zmarłej żonie z Lemnos, chcą wydać za mąż za sikjońskiego młodzieńca, Alkesimarcha; ten jednak kocha i ma przy sobie inną dziewczynę, imieniem Selenjum, (ale wychowaną, zdaje się przez inną jakąś stręczycielkę (nazwaną w sztuce tylko zwodnicą imieniem Lena), razem z jej córką, heterą Gimnazjum), wziętą od starej stręczycielki, Melenis. F Kiedy Alkesimarcha zmuszają do małżeństwa z ową posażną córką Demifona, Selenjum, ulegając żądaniu chciwej Melenis, opuszcza natychmiast dom swego kochanka, który wpada w ostateczną rozpacz, tem więcej, że stara stręczycielka zmusi teraz Selenjum do zostania heterą. Wtem rzeczy nagle się zmieniają, bo oto Lampadjo wyszukał kobietę, która znalazła swojego czasu owo porzucone dziecko:

F Tu rozpoczyna się sama sztuka.

1) J. L. Klein, Geschichte des Dramas, II, Leipzig 1865, str. 313.

Przy pomocy szkatułki z bawidełkami okazuje się, że to właśnie Selenjum jest tem dzieckiem t.j. zaginioną córką Demifona i Fanostraty, a tylko dla interesu była przybraną za córkę przez stręczycielkę Melenis; uradowani rodzice przyjmują ją do domu i dają za żonę Alkezimarchowi, zamiast tamtej, na którą patrzeć nie chciał.

Sztuka ta, swym naogół poważnym nastrojem i brakiem sytuacyj wybitnie komicznych żywo przypomina typ znanych nam dotychczas greckich komedyj Menandra i zbliża się bardzo do „płaczliwej" komedji „Jeńcy" (p. wyżej str.). Tak jak w tamtej komedji Plautus usiłował ożywić ciężką atmosferę zapomocą humorystycznej postaci pasorzyta Ergasilusa, tak tutaj analogiczną rolę gra – niewątpliwie dopiero w ujęciu Plauta – sam bohater sztuki, młody Alkezimarchus. Jest on tak zakochany, że, zmuszony kilka dni bawić zdala od swej najdroższej, każe niewolnikowi srodze się zbajać za ten „brak serca" i czuje się lepiej dopiero wtedy, gdy niewolnik, po całej litanji bardzo ostrych wyrzutów i wymysłów, radzi mu w końcu, by „się powiesił za pokutę i w ten sposób przebłagał swą kochankę" (v. 231-). Na wieść o odejściu Selenjum traci poprostu rozum z rozpaczy, „Amoris tactus toxico – Amora tknięty trucizną". Myśli samobójcze w nim powstają: Ogląda się za jakiemi śmiercionośnem narzędziem, za bronią – i niewolnikowi każe co prędzej „przynieść konia", „przyprowadzić pancerz", i „tłumy z tłumami łotrzyków, łotrów Turników"; a w końcu wogóle wierzyć nie chce, że coś takiego powiedział: „dixin ego istaec, obsecro?" (v. 273-)

Spotkawszy starą Melenis, która mu kochankę zabrała, chce coś bardzo ważkiego powiedzieć i zaczyna z wielkim rozmachem, niebiańskie, od zaklęć na wszystkich bogów, ale w tym zapale mylą mu się stosunki familijne i tak wzywa na pomoc „Junonę córkę Jowisza", „jego stryja Saturna", „jego babkę boginię Ops", Junona plącze mu się nawet z Janusem, a wreszcie utyka nagle, nie wiedząc co chciał powiedzieć właściwie: „quid dicam nescio." W tej chwili jednak znów niby wie, co chce mówić: „iam scio" – „już wiem" – i obiecuje stręczycielkę Melenis razem z córką naprzód „porąbać", potem „zamordować", a wreszcie „na śmierć zabić", poczem --- ucieka, zapewniając, że „powiedział, co chciał": „iam dixi, quae volui." (v. 512-) W chwili zbliżającego się rozstrzygnięcia widzimy tego zwarjowanego młodzieńca, jak przygotowuje się szczegółowo (zanadto szczegółowo) do samobójstwa, do którego oczywiście nie dochodzi (w. 639-).

Sceny te, po części fragmentarycznie tylko zachowane – gdyż w rękopisach naszych po w. 229 znajduje się, widocznie skutkiem wypadnięcia kart w jakimś dawnym egzemplarzu, wielka luka, obejmująca ok. 600 wierszy[x] –

x) Tylko część pewną, źle zachowaną, odcyfrowano w sławnym rękopisie Ambrozjańskim.

mają pewną niezaprzeczoną moc komiczną, a to przez skarykaturowanie wzniosłych i tragicznych nastrojów ~~mężczyzny~~ młodzieńca zakochanego, która to postać w komedjach plautyńskich, ~~w myśl zdrowego pojęcia o komicznej komedji,~~ zawsze tylko w komicznem, czy tragikomicznem ujęciu występuje. Być może, że w owej wielkiej, 600 wierszowej luce znajdowały się jeszcze inne komiczne sceny i że grał tu pewną humorystyczną rolę jakiś starzec ~~senex~~, zapewne ojciec Alkesimarcha, zabierający się do hetery Gimnazjum (którą Selenjum na odchodnem Alkesimarchowi postała do pilnowania domu) - jak na to wskazywałby zachowany fg. III. (v 305-), gdzie Gimnazjum intryguje starego, udając ~~żonę~~ kochankę Alkesimarcha.

Lena, ~~[illegible]~~ matka hetery Gimnazjum przedstawia znany już typ cynicznej stręczycielki, tu jednak zindywidualizowany o tyle, że występuje ona w pierwszej scenie sztuki jakgdyby rzeczniczka, czy obrończyni swego zawodu wobec dostojnych matron „summo genere quatae" i na obronę swego ~~[illegible]~~ rzemiosła podaje ów po wszystkie czasy równie oklepany, jak fałszywy powód t.j. ubóstwo i brak środków do życia. Ponadto okazuje ona tutaj jeszcze jeden rys, który komedja z zamiłowaniem takim starym babom przypisuje t.j. prócz gadulstwa także i wielką skłonność do butelki, co jej przynosi później nazwę: „multiloqua et multibiba anus - dużo mówiąca i dużo pijąca babina".

Z pomiędzy dwu, występujących tutaj dziewcząt hetera Gimnazjum przedstawia ów zdaje się (przeważający w komedji nowej typ chciwych, wyrachowanych i z wszelkiego szlachetniejszego uczucia wyzutych kurtyzan - a jej przeciwstawiona jest Selenjum, która, choć przeznaczona również na heterę, gorąco i bezinteresownie kocha Alkesimarcha, dając uczuciom swym niezwykle tkliwy, jak na komedję plautyńską i szczerze rzewny wyraz. (v. 1-117) Jej miłości autor nie karykaturuje wcale tak, jak to uczynił z zakochaniem Alkesimarcha, ale podobnie jak wobec szczerych uczuć młodej Filenjum w „komedji Oślej ~~Asinarji~~" (p. wyżej str.), zachowuje się tutaj z pewną, jakgdyby uszanowanie wyrażającą rezerwą. Nastrój to, co prawda, niezgodny z główną tendencją sztuk plautyńskich, obliczonych przedewszystkiem na efekt komiczny, nie wzruszający - i dlatego tak od całości odbija.)

Przypuszczać należy zapewne w tem, że Selenjum ma się okazać w końcu wolno urodzoną dziewczyną.

Ekspozycja treści odbywa się w dosyć szczególny sposób: Wprowadza widzów naprzód pierwsza scena, stanowiąca zarazem obrazek z życia heter, jakby przygrywkę, t.j. fachowa rozmowa między ~~[illegible]~~ heterą Gimnazjum, a przeznaczoną na heterę Selenjum i Leną t.j. stręczycielką; niektóre szczegóły dotyczące treści sztuki dodaje następnie w monologu sama Lena, matka hetery Gimnazjum, co stanowi jakgdyby pewnego rodzaju pierwszy prolog; wreszcie po niej, z właściwym prologiem występuje bóstwo Auxilium - „Pomoc". Prolog ten należy zatem do owej znanej już kategorji prologów mówionych przez postaci allegoryczne i niema wątpliwości, że postać tę przejął Plautus z greckiego oryginału, gdzie nosiła ona może miano Boëthea. ~~tak jak n.p. "Agnoia - Nieświadomość" w jednej z [illegible] sztuk~~ (~~Menandra~~ ~~[illegible]~~)

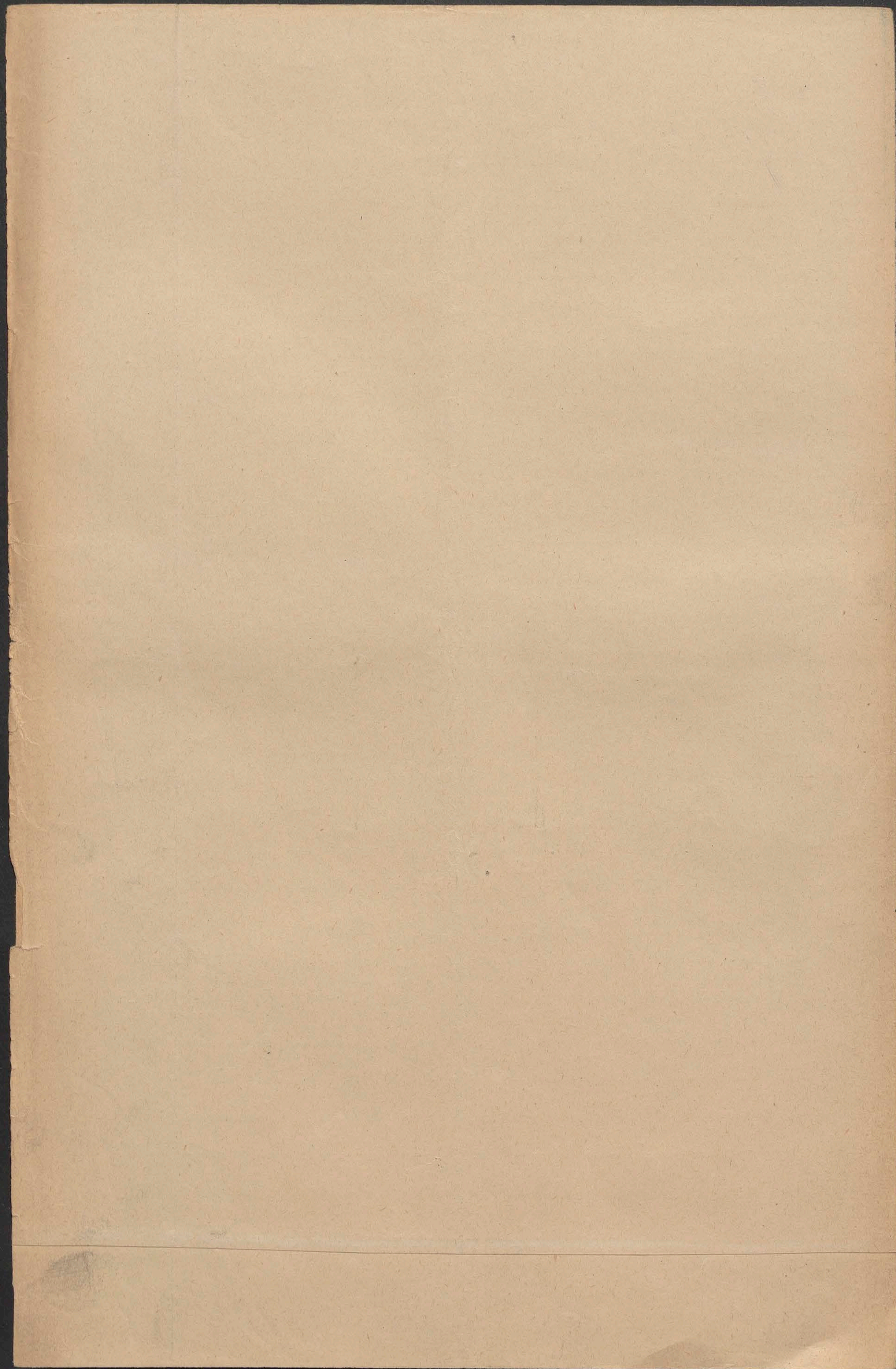
Poza tem nie wiele da się powiedzieć o kompozycji tej komedji, a to głównie powodu owego znacznego uszkodzenia tekstu, które uniemożliwia nam dokładne poznanie całego przebiegu akcji. Należy jednak podkreślić, że akcja ta zanadto raptownie się kończy, skoro nawet sam ojciec, Demifo, dopiero na 8 wierszy przed końcem sztuki dowiaduje się „z szmerów, zasłyszanych po ulicach", o znalezieniu i rozpoznaniu córki. Domyślić się zaś tylko można z toku akcji, że zakończenie fabuły polegało na małżeństwie tejże córki z Alkesimarchem, ~~lo~~ ale tego komedja plautyńska już nie daje. Epilog, zwrócony do widzów, zdziwionych może tak szybkiem odejściem wszystkich aktorów ze sceny objaśnia ich czekanie po prostu:

„Ny, widzowie, nie czekajcie, by oni tu wyszli:
Nikt nie wyjdzie: całą sprawę załatwią ~~tu~~ już w domu!"

Zupełnie tak samo, jak w ~~Kasinie~~ „Pannie Młodej", gdzie Plautus odciął całe „rozpoznanie", przenosząc ~~całe~~ zakończenie sztuki „do domu" t.j. niby za scenę; dlatego też i tutaj zapewne mamy do czynienia nie z żadną przeróbką sztuki w epoce poplautyńskiej - choć i to nie jest wykluczone - ale z typowym plautyńskim skrótem zastosowanym do mało zajmujących, stereotypowych scen i tak już dość nudnej greckiej sztuki.

Partyj śpiewanych jest i w tej sztuce dosyć dużo, w scenach, w których afekty grają rolę. Tak n.p. pierwszy występ zakochanego Alkesimarcha (w 203-) jest liryczną monodją (w metrum anapestycznem), podobnie jak i występ służącej, Haliski (w 671-), która zgubiła tę cenną, powierzoną jej opiece skrzyneczkę i szuka jej rozpaczliwie, jest jednym wielkim lamentem w anapestach, kretykach i bakchjach. Charakterystyczną jest rzeczą, że Haliska, szukając zgubionej skrzyneczki, zwraca się również i do widzów, podobnie jak Eukljo w ~~Aulularji~~ „Skarbie", lamentujący po zaginięciu skarbu, który nawet publiczność wprost o współudział w kradzieży posądza (p. wyżej str.).

Nie wiadomo, kiedy Plautus tę sztukę wystawił, ale dosyć wyraźną wskazówkę mamy w końcowych słowach prologu, mówionego przez Auxilium, gdzie są pod adresem widzów życzenia szczęśliwego zakończenia wojny z Punijczykami. Wskazuje to wyraźnie na toczącą się wojnę - oczywiście drugą punicką - a w każdym razie na czas przed jej końcem; pewność zwycięstwa z tych życzeń bijąca wskazywałaby może na czas tuż przed rokiem 202.



wyprowadzanie zaś pewnych wniosków z tego, że treść tej sztuki podobna jest do fabuły innej komedji Plauta p.t. „Epidikus", że więc wystawiono jedną sztukę niedługo po drugiej, wydaje się conajmniej ryzykowne, bo podobieństwo treści nie wskazuje bynajmniej na bliskość chronologiczną, a raczej chyba autor, dążący do rozmaitości, strzegł się, podobne sztuki nie długo po sobie wystawiać; a wreszcie, choćby nawet tak było, ~~że względu na dyspozycję umysłu tworzącego~~, to wskazywałoby to tylko na stan rzeczy u greckiego pisarza, a nie u Plauta, który przecież samych fabuł nie stwarzał.

Tytułu greckiej sztuki, którą Plautus tu opracował ~~przerobił~~ nie znamy, ale możemy na pewno stwierdzić, że była to sztuka Menandra (u którego, pomijając już ogólny nastrój sztuki, zostawione nowoznalezione fragmenty wykazują zupełnie podobne motywy o porzuconych i odszukanych dzieciach), bo wśród dawniejszych jego fragmentów, zachowanych bez oznaczenia sztuki, z której pochodzą, znajduje się jeden (Frg. Inc. 558 K.), dosłownie przez Plauta przetłumaczony w „Cistellarji" (w w. 89–). Jest to opis pierwszego spotkania i poznania się Selenium i Alkesimarcha przy uroczystościach Dionyzyjskich: Dziewczyna opowiada:

„– – – – – – – – – – Διονυσίων μὲν ἦν
πομπή – – – – – – – – – – – –
ὁ δέ μ' ἠκολούθησεν μέχρι τοῦ πρὸς τὴν θύραν·
ἔπειτα φοιτῶν καὶ κολακεύων ἐμέ τε καὶ
τὴν μητέρ' ἔγνω με. – – – – – – –"

petit

„– – – – – – – – – – – per Dionysia
mater pompam me spectatum duxit. dum redeo domum,
conspicillo consecutust clanculum me usque ad fores.
inde in amicitiam insinuavit cum matre et mecum simul
blanditiis muneribus, donis. – – – – – – – – –"

„– – – – – – – – – – – – w czasie Dionysjów
Poszłam z matką ujrzeć pochód. Gdy wracam do domu,
On szedł za mną, podpatrując, chyłkiem aż pod bramę.
Potem zdołał sobie ująć matkę i mnie społem
Pochlebstwami, przysługami, darami. – – – – – – –"

Z tego widać nadto, że Plautus zdołał to, już przez starożytnych stawione (Menandra wyrażenie subtelne „ἔγνω με" – „poznał mnie" (w sensie seksualnym)) wyrazić jeszcze oględniej.

Ponieważ jeden z późniejszych pisarzy rzymskich (Festus, p. 301 i 352 Linds.), cytując jeden fragment z tej sztuki plautyńskiej (w. 408) dwa razy, mówi: „Plautus in Sy[", czy też „Plautus in Syr[" (tekst zepsuty) t. z. prawdopodobnie „Plautus in Syra" lub „in Syro", przeto przypuszczać można, że „Komedja skrzynkowa", podobnie jak „Panna Młoda" miała także inny tytuł, t. j.: „Syra", lub „Syrus";

jako tłumaczenie ewentualnego Menandrowskiego tytułu Σύρα lub Σύρος. W pierwszym wypadku byłoby to może imię stręczycielki ~~(lena)~~, matki hetery Gimnazjum, występującej u Plauta bez imienia – imię „Syra anus" spotyka się zresztą dość często – w drugim zaś imię pierwotne niewolnika, grającego rozstrzygającą rolę przy rozpoznaniu, a występującego dziś pod imieniem Lampadio. Częste używanie w komedji imienia niewolnika „Syrus" potwierdza choćby sam Terencjusz, u którego na 6 komedyj w dwóch to imię spotykamy, a na możliwość takiego tytułu komedji wskazuje wiadomość o sztuce Nikostrata p.t. Σύρος (K. II. 226) (Zresztą i Donatus na takie imiona niewolników zwraca uwagę: „semper nomina comicorum servorum ... a nationibus sunt indita ut Mysis, Syrus" (ad Andr. v. 226 p. 98 W.)) W ten sam sposób jedna z komedyj Liwjusza Andronikusa nazywała się „Lydus", od imienia niewolnika, bardzo często spotykanego w greckiej komedji jak to potwierdza Cicero: „Quis umquam Graecus comoediam scripsit, in qua servus primarum partium non Lydus esset?" (Pro Flacco 65) „~~Cistellaria~~" nazywała się zatem pierwotnie być może „Syrus", analogicznie jak n.p. inne komedje Plauta n.p. „Epidicus", „Pseudolus" od imienia niewolnika, a później dopiero, wraz ze zmianą imienia Syrus na Lampadio – z powodów zresztą nie znanych – otrzymała dzisiejszą nazwę również w stylu typowych tytułów rzymskich komedyj. –

8.

„Kurkuljo" (Curculio)

Imię Curculio – wołek, robak niszczący zboże, oznacza pasożyta, grającego tu główną rolę. Rzecz dzieje się w Epidauros, tuż obok sławnej świątyni Eskulapa. Młody Fedromus kocha się w dziewczynie imieniem Planezjum, która znajduje się jako służąca, przeznaczona na heterę, w rękach stręczyciela Kappadoxa. Fedromus tylko ukradkiem może się widywać z ukochaną, korzystając z tego, że Kappadox jest „chory na śledzionę, nerki, płuca, serce i wszystkie wogóle wnętrzności", ale nie ma naturalnie pieniędzy na wykupno dziewczyny. Wysyła więc pasożyta Kurkuljona do swego przyjaciela, do miasta Karji z prośbą o pożyczenie pieniędzy, ale Kurkuljo wraca z niczem, bo przyjaciel Fedromusa, tak samo jak i on sam cierpi na stały brak pieniędzy. Natomiast traf chce, że Kurkuljo spotyka bogatego oficera Terapontigonusa Platagidora, który właśnie kupuje od Kappadoxa Planezjum za trzydzieści min i resztę, dziesięć min, ma mu obecnie dopłacić przez swego bankiera w Epidauros, Lykona. To wszystko wyciągnął sprytny Kurkuljo z oficera przy obiedzie, ~~na~~ a kiedy Terapontigonus pod wpływem wina zasnął, Kurkuljo zabiera mu jego sygnet i chyłkiem się wymyka. Następnie, wyzkawszy przedewszystkiem od Fedromusa ~~przyrzeczenie~~ obfitego obiadu i raz wreszcie syty, przystępuje do dalszego dzieła: Przy pomocy sygnetu oficera fałszuje jego list do bankiera Lykona i każe mu wypłacić Kappadoxowi resztę pieniędzy.

padoxowi, a od którego, jako rzekomy wyzwoleniec i pełnomocnik Terapontigonusa odbiera teraz Planezjum, oczywiście dla Fedromusa. Na to przybywa właśnie oficer, ale po to tylko, by się w bezsilnej swej złości dowiedzieć, jak sprytnie został oszukany. Domyśla się, że to Kurkuljo tak go okpił, szuka go i wreszcie znajduje - ale w tej chwili właśnie, przy pomocy pierścienia okazuje się, że Planezjum jest wolno urodzoną i siostrą samego Terapontigonusa, którą przed laty, w czasie uroczystości dionyzyjskich, ktoś porwał jako małą dziewczynkę i później sprzedał w niewolę stręczycielowi Kappadoxowi. Wobec tego oficer oddaje swą siostrę za żonę Fedromusowi, a wszystko skupi się na znienawidzonym Kappadoxie, który według prawa musi oddać wszystkie pieniądze, wzięte za Planezjum, skoro okazało się, że nie jest ona niewolnicą, ale wolno urodzoną. Gdy się Kappadox ociąga Terapontigonus grozi mu swemi olbrzymiemi pięściami i stręczyciel kapituluje.

Słusznie powiedziano, że Fedromus i Planezjum, tak jak w tej sztuce występują, przedstawiają pierwszy raz w rzymskiej literaturze spotykaną parę kochanków, a schadzka ich w nocy, przy blasku pochodni, obok świątyni Eskulapa, stanowiąca sam początek sztuki i ujęta w bardzo ożywione liryczne miary wierszowe, ma bezsprzecznie dużo prawie romantycznego uroku. Plautus jednakże, nie chcąc wywoływać nastroju sentymentalnego, umiera go przy pomocy dwóch środków: z jednej strony zrobił Fedromusa - jak zwykle młodzieńców zakochanych w swych komedjach - śmiesznie tkliwym i ckliwym, a z drugiej strony obok tej zakochanej pary postawił rubasznego niewolnika Palinurusa, który wszystkie subtelne wynurzenia zakochanych komicznemi, nieraz bardzo soczystemi komentarzami opatruje:

I tak, gdy Fedromus, wzorem wszystkich kochanków komedji, beznadziejnie zakochany „ulegając rozkazom Wenery, Kupida i Amora" staje przed drzwiami kochanki i w przesadnem uniesieniu swem to podwoje wita, jakgdyby drogą jakąś istotę: „salve! valuistin?" - „więc witajcie, jakże zdrowie?" - niewolnik złośliwie kontynuuje:

„- - - - - - - - - - - Drzwiczki najzamknięte!
Czyście wczoraj nie miały --- febry, lub przedwczoraj?
Czyście wczoraj zjadły obiad? - - - - - - - - -"

wywołując przez to oburzenie młodzieńca, że tak kochane drzwi śmie obrażać (w. 16-).

Gdy Fedromus rozpływa się nad tem, że jego kochanka jest dla niego tak czysta jak siostra i że jedynie tylko pocałunków zaznała, Palinurus dopowiada rubasznie:

„Qui e nuce nucleum esse volt, frangit nucem:
qui volt cubare, pandit saltum saviis!" (w. 51-)

Czułą rozmowę kochanków przerywa bezceremonjalnem przypominaniem, że mogliby się pospieszyć, bo już wnet świtać będzie (w. 182-), przedrzeźnia zuchwale szczebiot pięknej Planezjum i otrzymuje za to od Fedromusa

~~otrzymuje~~ z miejsca parę tęgich policzków (w. 190-) - co bynajmniej ~~to~~ nie pochodzi sentymentalnego nastroju - a gdy po odejściu kochanki Fedromus według wszystkich wymagań topiki erotycznej ~~[illegible]~~ jako wzorowy kochanek (opuszczony) wśród westchnień ~~[illegible]~~, umiera ~~[illegible]~~, Palinurus wyjaśnia ~~[illegible]~~, że to on właściwie umiera (--- obity i śpiący") ~~[illegible]~~ (214-). F wzdycha tak potężnie,

W tento sposób Plautus, nie chcąc w swej komedji dopuścić do nastroju patetycznego ~~[illegible]~~, który zapewne na serjo był pojęty w greckiej komedji, z całej sceny między nadzwyczaj nieszczęśliwymi kochankami zrobił scenę zabawnie co prawda zabarwioną, ale istotnie komiczną.

~~[illegible]~~ Dodatkiem tegoż Plauta, który szczególnie greckie sztuki stale urozmaica śpiewanemi partjami, jest z pewnością także pieśń śpiewana przez Fedromusa pod ~~zamkniętemi~~ drzwiami kochanki; rodzaj serenaty, zwanej w greckiej literaturze pod imieniem: „pieśń płaczliwa pod drzwiami" (παρακλαυσίθυρον), a odznaczającej się tutaj jakby pewnego rodzaju refrenem do (pessuli) rygli ~~[illegible]~~ bramy, więżącej kochankę:

„Pessuli heus, pessuli heus, vos saluto lubens---
Hoc vide ut dormiunt pessuli pessumi---
Tandem edepol mihi morigeri pessuli fiunt.
(v. 147-152)

Wyraźnym dowodem, że jest to partja przez Plauta dodana i w oryginale nie istniejąca, jest fakt, że Fedromus tę pieśń do zamkniętych drzwi śpiewa właściwie wtedy, kiedy drzwi są już otwarte (już w. 93: viden ut aperiuntur aedes festivissimae!) i kochanka ma tuż właśnie wyjść (w. 138), a umotywowanie tej kantaty w samej scenie jest aż nadto błahe:

Fedromus pyta niewolnika: „co myślisz, gdybym tak tu pod drzwiami piosenkę zaśpiewał", na co ten odpowiada: „jeśli ci się podoba, to ja nie mam nic przeciw temu":

„Ph. Quid si adeam fores atque occentem? Pa. Si lubet, neque voto, neque iubeo." (w. 145-)

Wzorem Plauta były tu zapewne piosenki współczesnego mimu greckiego, kwitnącego głównie w Aleksandryi, w Egipcie, gdzie znaleziono niedawno takie „serenaty", śpiewane przez młodzieńców pod drzwiami kochanki (papyrus z Tebtunis) i „piosenkę opuszczonego dziewczęcia", śpiewaną pod domem kochanka (papyrus z Oxyrhynchus). ~~Drogą od Plauta do tego podłoża utworów prowadziła zapewne przez Wielką Grecję (poł. Italję) kulturalnie ściśle związaną ze światem aleksandryjsko hellenistycznego.~~

Pasożyt Kurkuljo - bez jednego oka, o którego stracie, tak jak Zagłoba, opowiada ~~niestworzone rzeczy~~ - jest rodzonym bratem Ergasilusa z „Jeńców" (~~Captivi~~). Przez porównanie z nim okazuje się, że jedną z charakterystycznych cech tych totumfackich i wiecznie głodnych ajentów jest to, że się ~~ciągle~~ często spieszą i pędzą ~~ciągle~~ wtedy przez miasto, rozbijając ludzi po drodze, zwłaszcza o ile ~~mam~~ niosą jakąś cenną wiadomość, za którą spodziewają się zaproszenia na obiad. Autor zręcznie wyzyskuje ten motyw w ten sposób, że wkłada sobie na wyśmiewanie tych ludzi, których ten pasożyt rzekomo po drodze spotyka, co wygląda jakgdyby resztka owej słynnej zaczepności starej komedji attyckiej.

Jak tamten w „~~Captivi~~ Jeńcach" wygrażał się „piekarzom, którzy karmią świnie otrębami i strasznie to, niepachnące, po całej ulicy wypuszczają, rybakom, za ich cuchnące ryby, i rzeźnikom, za ich podłe a drogie mięso" (w. ~~Capt.~~ 807-822),

zaś tem, zapowiada wielkie zabijanie spotkanych przechodniów; (zgodnie ten tchórz, że swojego odwoi się do wstrzymujących się po ulicach; gospodarz Rzymu niemowych; półtrzonych Greków, których teraz coraz więcej do italskiej stolicy napływało (w. 280).

Inną cechą pasorzytów, zostawszą która w dalszych komedjach Plauta wybitniej się zazna-czyć, jest to, że ci nadskakujący ajenci lubią być także bardzo dowcipni i szczególnie chętnie się popisują swą niby to uczonością. Tak też i Kurkuljo, przytaczając raz dość rozpowszechnione przysłowie w komedji: „mulieres duas peiores esse quam unam" - „dwie kobiety bywają gorsze niż jedna" (v. 592 por. frg. Filem. 169 K.), powiada z uczoną miną: „antiquom poetam audivi scripsisse in tragoedia" - „wiem, że pisał tak dawny poeta w tragedji" (v. 591).

Doskonale scharakteryzowany jest żołnierz, świata pogromca, Terapontigonus Platagidorus - o nadzwyczajnym arystokratycznem i długiem nazwisku, w notatkach bankiera Lykona „zapełniającem całe cztery tabliczki" (v. 410) - który według umyślonej wprawdzie, ale zupełnie we właściwym stylu żołnierskim utrzymanej opowieści Kurkuljona właśnie ma zamiar postawić sobie złoty posąg na pamiątkę zwycięstw odniesionych „w Indjach, gdzie w przeciągu 20 dni podbił Persów, Paflagonów, Sinopów, Arabów, Karów, Kretanów, Syrów, dalej Rodję, Lycję, Peredję i Perbiberję, Centauromachję, Klassję-Unomammję, Lybję całą, całą Konterebromję - wogóle połowę wszystkich narodów świata". Przy wyliczaniu jednak tych krajów i ludów pasorzytowi [illegible], jak widać, trochę się pomyliło; zrobił kraj z „walki centaurów", a w końcu zaczyna zmyślać i tworzy kraje takie jak Peredia - „kraj przejedzenia" i Perbibesia - „kraj przepicia". ~~Gdzie mu chleb na myśli~~ Tem boleśniej zatem dla tego zdobywcy świata, kiedy po jego oszukaniu drwią sobie z niego i bankier Lyko i stręczyciel Kappadox, nic sobie nie robiąc z jego zwycięskiej szabli i błyszczącego pancerza.

Wzięty jest też i kucharz, w krótciutkiej scenie naszkicowany typ owych „żartujących kucharzy" (σκωπτικοὶ μάγειροι) z greckiej komedji, który n.p. stręczycielowi Kappadoxowi, leczącemu się na swą chorobę przez inkubację w świątyni Eskulapa, wykłada jego sen i radzi, żeby raczej poszedł do świątyni Jowisza, bo na niego już tyle razy (krzywo) przysięgał - co zapewne jest żartem własnym Plauta, gdyż tu mowa o Jowiszu Kapitolińskim. Na to stręczyciel, dostrajając się do złośliwej intencji kucharza, odpowiada cynicznie, że „gdyby wszyscy krzywoprzysięzcy chcieli odbyć inkubację w tej świątyni, toby miejsca nie starczyło" (v. 266-).

Wiele komizmu jest w postaci Leeny, starej służącej, która strzeże

pięknej Planezjum, a odznacza się tak żywiołowym pociągiem do ~~pijaństwa~~ Bakchusa, że zapach wina potrafi ją z najlepszego ~~snu~~ (przebudzić i) na nogi postawić: „anus multibiba atque merobiba" - jak mówi Fedromus. On też dobrze wie, że tylko wino trafia do serca Leeny i chcąc uzyskać otwarcie drzwi do swojej Planezjum, bez pukania, by nie zwrócić niczyjej uwagi, chwyta się genjalnego sposobu. Z flaszą pełną wina staje w nocy pod drzwiami ~~Planezjum~~ (kochanki) i skrapia je winem obficie: Zapach wina się rozchodzi, a stara Leena w tej chwili się zrywa półsenna, jakby lunatyczka, drzwi otwiera i idzie za rozkosznym zapachem aż do flaszy wina, którą jej wręcza Fedromus, ucieszony, że drzwi otwarte. Leena śpiewa [illegible], ~~[illegible]~~, przy tej okazji cudną pieśń do wina, stanowiącą jedną z najwybitniejszych partyj lirycznych tej sztuki (w. 96-).

Bez analogji na razie jest pomysł wprowadzenia na scenę (po w. 460) Choragusa, t.j. owego rzymskiego przedsiębiorcy, który urzędnikom, urządzającym przedstawienie, względnie kierownikowi trupy teatralnej wynajmował kostjumy. Łamiąc ~~[illegible]~~ illuzję sceniczną, wprowadza go Plautus tutaj pod pozorem, że szelmostwa Kurkuljona doszły do tej miary, iż nawet on obawia się, by mu nie przepadły w tem zamieszaniu wypożyczone kostjumy; Choragus przy tej sposobności (widocznie ze względu na to, iż szukał [illegible] wszędzie owego pasożyta) opowiada widzom, gdzie można kogo znaleźć w Rzymie (w. 461-)

(i daje znowu - podobnie jak wyżej sam Kurkuljo a w „Jeńcach" pasożyt - zajmujący obrazek) niemal ~~[illegible]~~ z czysto rzymskiego życia, wraz ze szczegółową topografią stolicy - bo też ta sztuka wogóle nadzwyczaj jasno wykazuje nam swobodę, z jaką zachowywał się Plautus wobec greckich oryginałów, ilekroć chciał ~~[illegible]~~ rzymski koloryt wprowadzić dla zainteresowania publiczności.

Ze względu na tęż samą publiczność rzymską pousuwał Plautus lub pozmieniał w tej sztuce niektóre szczegóły czysto greckie. Tak n.p. w oryginale greckim rzecz działa się zapewne w osadzie dookoła świątyni Eskulapa, a ~~[illegible]~~ pasożyt wysłany był po pieniądze do samego miasta. Te nieznane dla rzymskich widzów stosunki i szczegóły zmienił Plautus radykalnie, każąc Kurkuljonowi udać się do całkiem innego miasta, którego nazwę poprostu zmyślił, nazywając je „Caria". (v. 206).

Ekspozycja ~~[illegible]~~ odbywa się w pierwszych trzech scenach, głównie zaś w pierwszej, w rozmowie między Fedromusem, a jego niewolnikiem. Rozmowa ta jest tylko poto wprowadzona, by widzów zaznajomić z sytuacją, bo to ~~[illegible]~~, co Fedromus niewolnikowi opowiada, o ~~[illegible]~~ swojej miłości, o tem, że dom ~~[illegible]~~ obok to jest dom stręczyciela, gdzie mieszka Planezjum i.t.p. nie jest dla sprytnego sługi żadną nowością; toteż, gdy mu wskazuje świątynię Eskulapa (co jest oczywiście dla publiczności przeznaczone) słowami: „Hoc Aesculapi fanumst", niewolnik odpowiada najspokojniej: „plus iam anno scio" - „wiem o tem przeszło od roku" (v. 14.). Sztuka ta jednakowoż kończy się „rozpoznaniem"; wobec tego, że u Plauta sztuki z takiem zakończeniem, jak n.p. omówione już: („Jeńcy", „Panna młoda", „Komedja Skrzynkowa") ~~„Captivi", „Casina", „Cistellaria"~~ mają osobny prolog, wyjaśniający sytuację (z przed początku sztuki) [, ze względu na konieczność zaznajomienia widzów z fabułą uprzednią,] przeto przyjąć należy, że prolog był pierwotnie także i tutaj, ale później zaginął. Nie jest to niczem nadzwyczajnem wobec faktu, że n.p. w komedji „Pseudolus" z całego prologu dochowały się do naszych czasów tylko dwa wiersze. n.p.< >

Zresztą spotykamy w kompozycji pewne usterki, jak (tudzież fakt) że ~~[illegible]~~ w całej sztuce niema wyjaśnienia, jakim sposobem oficer dowiaduje się, że to Kurkuljo go oszukał i że jego właśnie trzeba poszukiwać. Najprawdopodobniej do domysłu i do wyszukania Kurkuljona służył w pierwotnej fabule ten szczegół, że Kurkuljo nie ma jednego oka, ale w naszej sztuce niema o tem mowy i w w. 583 Oficer nagle, ni stąd ni z owąd woła: „Kurkuljo mnie wywiódł w pole!" - „Curculio hercle ₮ verba mihi dedit!". [jakieś zawiktanie z pierścieniem, przypomnianym i sygnetem żołnierza,] (Planezjum z początku sztuki nic o tem nie wie, że oficer ją kupuje)

Te i inne drobniejsze usterki nie mogą bynajmniej być dowodem „kontaminacji", jak tego chcą niektórzy uczeni[1] ~~(Kakridis~~, ale stoją one napewne w związku z zastanawiającą krótkością sztuki, bo ~~[illegible]~~ ma ona tylko

[1] N.p. Kakridis, m. pod. str. 24-25.

729 wierszy, czyli jest o przeszło 50 wierszy krótsza nawet od ~~Cistellarji~~ „Komedji Skrzynkowej”, w której przecież brak około 600 wierszy. Jeżeli zważymy nadto, że sztuka ta miała pierwotnie także prolog, którego brak obecnie, to musimy przypuścić, że „Kurkuljo” w dzisiejszej formie z rąk Plauta nie wyszedł. Jestto więc najprawdopodobniej tylko jakiś egzemplarz teatralny, z późniejszych przedstawień i rezultat niemiłosiernych skrótów reżyserji, może na jakieś dodatkowe przedstawienie po innych sztukach.

W w. 509 i nast. mówi Kurkuljo do bankiera-lichwiarza:

„Tyle na was lud uchwala ustaw rozmaitych,
~~[illegible]~~
A wy na to: Aniś je łamać, szpary w nich znajdywać!”

Tkwi w tem, zdaje się, wyraźna allurja do głośnej w tym czasie, jakto wiadomo z Historji Liwjusza (35.7.2.), sprawy, że rzymscy lichwiarze, by obejść ustawę przeciw lichwie, podstawiali za siebie zamieszkałych w Rzymie obywateli miast sprzymierzonych (socii), których rzymska ustawa nie obowiązywała. Po wykryciu tego oszustwa przeprowadzono w r. 193 przed Chr. nową ustawę o lichwie (lex Sempronia), rozciągającą się także i na sprzymierzeńców. Być może zatem, że na ten czas mniej-więcej, t.j. ok. r. 193, przypada pierwsze wystawienie „Kurkuljona”.

Oryginału greckiego nie znamy i nawet żadnych, prawdziwie uzasadnionych przypuszczeń co do niego wypowiadać nie możemy. —

9.

„Epidikus” (Epidicus)

Rzecz dzieje się w Atenach. Stratippokles, syn wdowca, Perifanesa, zakochany był w lutnistce, imieniem Akropolistis, a nie mając pieniędzy na wykupienie jej od stręczyciela, w chwili swego wyjazdu na wojnę tebańską oddaje całą sprawę Epidikusowi, wiernemu niewolnikowi. Sprytny sługa, chcąc się młodemu panu jak najlepiej przysłużyć, skłonił starego Perifanesa do wykupienia owej lutnistki i wzięcia jej w swój dom, wmówiwszy w łatwowiernego ojczulka, że jest to jego własna córka naturalna, której matkę, imieniem Filippa, Perifanes poznał był dawniej, gdzieś za granicą, a obecnie stracił z oczu. Wszystko pozornie idzie dobrze — właśnie skończyła się wojna z Tebami i panicz wraca szczęśliwie do domu — ale cóż za przykra niespodzianka dla Epidikusa, gdy się dowiaduje, że kapryśny młodzieniec nie chce już nawet słyszeć o pięknej Akropolistis, bo „pod burką” przywiózł sobie nową miłość, brankę tebańską, za którą jednakże musiał zapłacić 40 min, wziętych na olbrzymi procent u lichwiarza. Tu znów musi pomóc Epidikus i o te pieniądze jakoś się wystarać, naturalnie przez nowe oszukanie starego. Zmyśla więc inną bajkę i denuncjuje niby to przed ojcem Stratippoklesa, jako że jest po uszy zakochany w pewnej lutnistce i zamierza ją nawet za wielkie pieniądze od jej pana

wykupić i wyzwolić. Temu więc trzeba – jak radzi – co prędzej przeszkodzić; najlepiej ową lutnistkę natychmiast wykupić i usunąć sprzed oczu syna, który na tę miłostkę po prostu się przejmuje i zaraz go ożenić. Zresztą, pieniądze nie będą stracone, jak twierdzi, bo o tę samą lutnistkę stara się już dawno, poszukując jej wszędzie, pewien bardzo bogaty oficer, który odkupi ją chętnie od Perifanesa i nawet drożej zapłaci. Poczciwina staruszek godzi się zaraz na ten genialny plan i daje na ten cel Epidikusowi już nie 40, ale nawet 50 min, które ten naturalnie prosto do Stratippoklesa zanosi. Ale staremu trzeba przecież pokazać tę zakupioną rzekomo lutnistkę, która istnieje tylko w fantazji Epidikusa: Przebiegły niewolnik i z tem daje sobie radę, pomimo iż Perifanes nadzór nad całą tą sprawą oddał Apecydesowi, mądremu prawnikowi. Epidikus najmuje bowiem na chwilę za parę groszy pierwszą lepszą lutnistkę z ulicy, rzekomo po to, by przy składaniu ofiar przygrywała, a staremu przedstawia ją na ucho jako tę niebezpieczną kobietę, która zastawia sidła na jego syna. Perifanes zamyka ją też natychmiast, wielce uradowany, że w sam czas usunął to grożące synowi nieszczęście i czeka tylko, by ją jaknajprędzej odsprzedać owemu oficerowi. Tu zaczynają wychodzić na jaw wszystkie szelmostwa Epidikusa: Oficer rzeczywiście przychodzi i dobija szybko targu, ucieszony, że kochankę swą odzyska. Ujrzawszy jednak lutnistkę, zrywa natychmiast umowę, twierdząc jak najkategoryczniej że „to nie ta" i że jej nigdy w życiu nie widział, a drwiąc sobie z oszukanego starucha, (zostawia go w osłupieniu. (odchodzi) Nie wie bowiem poczciwy Perifanes, że Oficer, dawny rywal Stratippoklesa, szuka właśnie tej Akropolistis, którą stary w swej łatwowierności za rodzoną córkę uważa. Zirytowany starowina wypędza bogu ducha winną lutnistkę do wszystkich diabłów, ale zaraz uderza w niego drugi cios: Właśnie przybywa Filippa w poszukiwaniu za swą córką, która w obecnej wojnie dostała się do niewoli ateńskiej. Zrozpaczoną kobietę spotyka Perifanes, a rozpoznawszy w niej przedmiot swej młodzieńczej miłości i lekkomyślności, prowadzi uradowany do domu, by pokazać jej ową tak gorliwie poszukiwaną córkę, którą on, jak wierzy, szczęśliwie odnalazł dzięki Epidikusowi. Cóż za zdziwienie, gdy Filippa na widok tej rzekomej córki, tak samo jak pierwej Oficer, oświadcza, że „to nie ta" i że również nigdy jej w życiu nie widziała. Teraz dopiero zrozumiał Perifanes wszystkie oszustwa Epidikusa. Zbiera się więc straszna burza nad głową, a raczej nad grzbietem niewolnika. Perifanes poszedł nawet do miasta po nowy garnitur harapów i batów, ale Epidikusowi przychodzi z pomocą sam los. Udaje mu się mianowicie, tym razem już naprawdę, wykryć, że owa branka tebańska, przez Stratippoklesa przy-

wierszana, jest właśnie ową szukaną córką Filippy i Perifanesa i siostrą przyrodnią Stratippoklesa, wobec czego stary, niezmiernie uradowany, nie tylko nie karze Epidikusa, ale nawet sam usilnie go błaga, by pozwolił obdarzyć się wolnością. ~~co też ten, „choć niechętnie", czyni Taskowiec.~~ I tutaj więc „zaparowanie" rozwiązuje sytuację, jak widać, wcale zawikłaną. Sztuka ma dużo siły komicznej, a wszystkie sprężyny humorystycznych efektów ma w swych rękach sympatyczny szelma Epidikus, który, jak pajacami na sznurku, bawi się obu starcami; ciągle wyprowadzając ich w pole. Żywi on swem serdecznem przywiązaniem do młodego pana, za którego nieraz głowę, a raczej grzbietem przyjdzie mu nałożyć:

„ - - - - - - - - Chcąc ci dobrze zrobić ~~[illegible]~~

„I usłużyć ci w biedzie, swej skóry nadstawiam" —

powiada on do Stratippoklesa (v. 347-) i naprawdę się przeraża, gdy panicz zrozpaczony chce sobie życie odebrać:

„ - - - - - - - - - - Tylko tego nie rób!

Już wolę sam mą głowę nadstawić za pólę!" (v. 148-)

To też słuchacz zrozumie dobrze jego straszne położenie po wykryciu wszystkich jego sprawek i współczuje z nim, gdy burza zbiera się nad nim przy końcu sztuki, kiedy to ~~[illegible]~~ wracając z rynku z zachmurzonem czołem, mówi sam do siebie:

„Gdyby nawet sam Jowisz przyszedł tu i bogów
Wziął z sobą jedenastu — jużby nie zdołali
Wszyscy wyrwać z niedoli ciężkiej Epidika.
Widziałem, jak Perifan rzemienie skupował,
Z nim był razem Apecyd. Teraz mnie szukają.
Zwąchali i już wiedzą, jak ich wykiwałem!" (v. 610-)

Złości starego Perifanesa łatwo pojąć, bo na ogólne pośmiewisko narażają go sytuacje, w które go wpędził obrotny niewolnik i wiele komizmu kryją w odnośnych scenach; ~~[illegible]~~ zresztą taki ojciec kochającego się synalka, zwłaszcza kiedy, jak Perifanes, sam ma na sumieniu wiele wybryków młodości, po to jest w komedji, żeby się wszyscy z niego śmiali. Najpierw odzyskał niby córkę, ale gdy ją, pewny siebie, pokazuje matce, ta oświadcza, że jej nigdy nie widziała — potem robi „świetny interes" i kupuje drugą dziewczynę, rzekomo przedmiot zapałów syna i oficera — i znów się przekonuje, że pieniądze na próżno wyrzucił — tak, że w końcu zrozpaczony woła:

„ - - - - - - - - O bogi i ludzie!

Często, rajfur jest ze mnie, że ja w swoim domu
Obce trzymam dziewczęta i pieniądze wyrzucam!" (v. 581-)

Również dobry jest jest i jego przyjaciel Apecydes, niby wielce uczony znawca prawa, na którego doświadczeniu — idąc niestety za radą Epidika — opiera Perifanes całą swą pewność, że przecież nie będzie oszukany. Ale Epidikus wiedział dobrze, kogo polecać swemu wątpliwej wartości pochwałami (~~[illegible]~~ v. 111-):

„ - - - - - - - - - - weź jego,

On będzie dość ostrożny, zna prawa, ustawy"

i Apecydes, kontrolujący transakcje niewolnika i [illegible] należyte zużytkowanie oddanych mu pieniędzy, nie orjentuje się poprostu w niczem, a nawet, by nie popsuć „świetnego interesu" przyjaciela, w swej wielkiej „przebiegłości" „udaje głupotę" i nie przeszkadza wcale Epidikusowi: opowiada o tem z triumfem Perifanesowi:

„Ja zaś sam udawałem, że nic z tego nie wiem,

Jakbym kiep był i głupiec!" (w. 420-)

Tak więc, pomimo że mu aż „obie nogi spuchły" z łażenia za tą sprawą, z całą swą wielką znajomością ustaw pada ofiarą sprytu niewolnika i nawet sam Perifanes, w swem nieszczęściu, drwi później z jego wielkiej „mądrości prawniczej":

„Przynajmniej, że nie jestem tak mędry jak tamten,

Co prawa i ustawy wnosi i uchwala!

Ten ci się ma za mędrca! A przecież, dalibóg,

Pałka zwykła, bez trzonka, od niego mędrszejsza!" (w. 522-)

Z partyj śpiewanych zasługuje na uwagę monolog, zaraz monodja Epidikusa w w. 81-, t.j. ~~[illegible]~~ arja w trochejach i kretykach, malująca w bardzo ożywionem tempie niezwykle trudne położenie niewolnika wobec kaprysów młodego pana.

Wiele ważnych problematów łączy się ze sprawą kompozycji sztuki: Wprowadzenie w treść odbywa się w pierwszej scenie, w rozmowie dwu niewolników Epidikusa i Thesprjona - który już później nie występuje ~~[illegible]~~ — ~~[illegible]~~ ważne szczegóły podaje ~~[illegible]~~ następnie ~~[illegible]~~ Epidikus w rozmowie ze sobą samym, czyli we wspomnianej już monodji; ~~[illegible]~~ a resztę intrygi ~~[illegible]~~ wyjaśnia nam ~~[illegible]~~ rozmowa Epidikusa ze Stratippoklesem ~~[illegible]~~ (w. 104-). ~~[illegible]~~ Nie dowiadujemy się jednakże z tego wszystkiego kilku ważnych szczegółów, ściśle z fabułą związanych, a zwłaszcza nie wiemy, w jaki sposób Epidikus mógł tak łatwo Perifanesa przekonać, że ta (kupiona najpierw) lutnistka, Akropolistis, jest jego córką; następnie nie słyszymy nic o dawniejszym stosunku Perifanesa z Filippą, chociaż zaciekawia wzmianka (w. 639), że Epidikus bywał u niej w Tebach i raz nawet przyniósł jej córce podarki od Perifanesa; zastanawia wreszcie fakt, że córkę Perifanesa rozpoznaje Epidikus, a nie sam Perifanes. Objawy te każą przypuszczać, że „Epidikus", jako sztuka oparta na motywie rozpoznania i wymagająca dokładnego zaznajomienia widzów z wstępną fabułą z przed właściwego początku sztuki, posiadał pierwotnie obszerny prolog, wraz z wszelkiemi potrzebnemi wyjaśnieniami[1], i że prolog ten później, podobnie jak w ~~[illegible]~~ „Kurkuljonie" ~~[illegible]~~, zaginął. ~~F (Leo 1912)~~

1/ Leo, Plaut. Forsch.², str. 198-200

Poza tem spotykamy jeszcze inne usterki kompozycji: W w. 363- mówi Epidikus, że w cały swój plan oszustwa wciągnie także i strzyciela, od którego kupił Akropolistis, oczywiście w tym celu by i jego okpić, później jednakże zupełnie o tem mowy niema. Sztuka nie posiada również właściwego zakończenia. Kończy się wprawdzie rozpoznaniem córki Perifanesa, ale i tu uderza, że Perifanes jej właściwie nie widzi i tylko na słowo Epidikusowi wierzy, że ona się znalazła, wierzy temu, który go już dwa razy w tejże sztuce, a raz na ten właśnie temat oszukał. Komedje klasyczne kończą się zawsze zadowoleniem ogólnem - tymczasem tutaj jedna z głównych osób, właściwie sam bohater sztuki, Stratippokles, bynajmniej z zadowoleniem nie wychodzi; bo zamiast kochanki dostaje w swe branke tebańskiej siostrę - którą wita z dość kwaśną miną - i każą mu się pocieszyć lutnistką Akropolistis, którą już przecież porzucił (v 653.). Nawet o tem nic nie słychać, czy Perifanes ożenił się z odnalezioną Filippą, co zdaje się miał na myśli, chcąc zmazać grzechy młodości (v. 166-).

Jeśli nadto zważymy, że sztuka straciła swój prolog, a wreszcie, że jest rażąco krótka, podobnie jak „Kurkuljo", bo ma tylko 733 wiersze, to wypadnie nam przyjąć, że i to nie jest pierwotna forma tej komedji, ale że mamy przed sobą rezultat reżyserskich przeróbek,[1] w zastosowaniu do późniejszych przedstawień. Niecierpliwa publiczność rzymska nie lubiała nigdy długich sztuk i kiedy właściwie już całej treści utworu się było domyśleć, po rozwiązaniu węzła dramatycznego - jak i tu, po znalezieniu córki - zniecierpliwiona szybko zabierała się do wyjścia i nie czekała już końca. Jakiś pomysłowy reżyser zatem, nauczony doświadczeniem, obciął zapewne sztukę w tem właśnie miejscu, idąc zresztą za praktyką samego Plauta widoczną n.p. w ~~Kasinie~~ Pannie Młodej (p. wyżej str.). Prolog stawał się tem samem mniej potrzebny i padał również ofiarą dążności do jak największego skrócenia sztuki.

Ale ta amputacja, dokonana przez poplautyńskiego reżysera nie wyjaśnia jeszcze wszystkiego; my dziś możemy z wielkiem prawdopodobieństwem stwierdzić, że jedna z głównych nadwyżek kompozycji pochodzi od samego Plauta, a wiemy to przez porównanie z treścią komedji Menandra p.t. Γεωργός - „Wieśniak", z której znaleziono niedawno dość pokaźny fragment, pozwalający na zorjentowanie się w fabule sztuki.[2] Spotykamy się tutaj mianowicie z projektowanem małżeństwem między synem a córką tego samego ojca, ale innej matki, t. z. między rodzeństwem przyrodniem, co w Atenach było dozwolone i praktykowane, podczas gdy w Rzymie (prawdopodobnie od II. wojny punickiej) pozwalano na małżeństwa co najwyżej pomiędzy krewnymi 4. stopnia, a małżeństwa między bliższymi krewnymi uchodziły za związki nieprawe („nefariae et incestae nuptiae").[3]

1) L. Reinhardt, Die Überarbeitung des Plautinischen Epidicus, Neue Jahrb. 111 (1875), str. 194-200

2) K. Dziatzko, Der Inhalt des Georgos von Menander, Rhein. Mus. 54 (1899) str. 497-525; 55 (1900), str. 104-111

3) Marquardt-Mau, Das Privatleben der Römer, (Leipzig I²) 1886, str. 30-31, Th. Mommsen, Römisches Strafrecht, Leipzig 1899. str. 682-683.

Tak więc, pomimo dość niezwykłej, jak na Plauta, i raczej attyckiej subtelności, widocznej w budowie sceny rozstania (v. 648-) między Strattippoklesem a Telestis[1] ~~(Fränkel 1932)~~ wszystko przemawia za tem, że podobnie, jak to było zamierzone, a może i doszło do skutku w „Wieśniaku" Menandra, tak i w greckim wzorze Plauta ~~[illegible]~~ rzecz kończyła się małżeństwem między rodzeństwem przyrodniem, t.j. między Stratippoklesem a jego najnowszą miłością, branką tebańską, w której rozpoznano córkę Perifanesa i Filippy. Plautus jednak, licząc się ze względami na obyczaje rzymskie, to rażące dla Rzymian zakończenie opuścił, chociaż naraził przez to na szwank całość kompozycji. Przyznać trzeba jednak, że sztuka scenicznie nie wiele straciła, bo Plautus musiał na pierwszy plan wysunąć postać Epidikusa i jego wszystkie pocieszne sztuczki i szelmostwa.

Samego oryginału greckiego jednakże nie znamy i nie możemy wyjść poza czcze domysły. Nieco, ale nie wiele, pewniejszy grunt pod nogami zyskujemy, o ile chodzi o czas, w którym powstał grecki oryginał. Jeżeli wspomnianą w tej sztuce walkę z Tebami można odnieść do rzeczywistości, to byłoby to może w związku ze zdobyciem Teb przez Demetriosa Poliorketesa co r. 294 (przed Chr.), lub 290 i na ten czas mniej więcej przypadałoby wystawienie sztuki greckiej.

Domysły co do czasu wystawienia sztuki przez Plauta opierają się na ustępie od w. 222, gdzie jest obszerna wzmianka o zbytkownych strojach kobiecych, o nowych modach, co roku się zmieniających i dowcipne wyliczanie najrozmaitszych, oraz to innych nazw sukni: ~~[illegible]~~

Epidikus

A ubrana, we złotach, strój nowy, wspaniały!

Perifanes

Jakże była ubrana? Może jak królowa?

Epidikus

Nie, w suknię „okienkową" – jak to one mówią.

Perifanes

Więc okna były na niej?

Epidikus

Cóż to tak dziwnego?
Gdy wiele z nich ma całe folwarki na sobie?
Jeśli kto ma podatek zapłacić: nie może,
A dla nich podatek największy się znajdzie.
Co roku to nowe nazwy dla sukni znajdują:
„Rzadko tkana", „gęsto tkana", „płócienko niebieskie",
„Koszulka z falbankami", „żółta", „szafranowa"
„Narzutka", lub „podrzutka", „mantylka z frendzlami"
„Królewska", lub „zamorska", „falista", „z piórami"
„boskowana" — głupstwiana, bo to głupstwa same!
I z konia imię ściągły!

[1] M. pod., str 317-

Perifanes

Jakto?

Epidikus

Bo „La-końska",

Jakąś suknię nazwały! A wszystkie te nazwy

Nic - tylko do bankructwa mężczyzn przymuszają!"

Jeżeli ustęp ten, podobnie jak tyrada Megadora przeciw zepsutym żonom w „~~Aulularji~~ Skarbie" (p. wyżej str.), ma istotnie jakiś związek z ową ustawą przeciw zbytkowi kobiet (lex Oppia sumptuaria) z r. 215. pn. ch., względnie z jej zniesieniem w r. 195. pn. ch. – co jest wielce prawdopodobne, – to na ten czas mniej więcej (ok. r. 195) przypadłoby wystawienie tej sztuki w Rzymie. Aluzja taka byłaby niewątpliwie aktualna wtedy, kiedy to po zniesieniu tej tak przykrej dla rzymskich ~~kobiet~~ pań ustawy, świeżym i niepohamowanym prądem wtargnęły do Rzymu wszystkie nowe mody, przepychy i przesady strojów kobiecych.

~~Jednakowoż~~ W każdym razie sztuka ta była grana przed ~~komedją „Bacchidami"~~ „Siostrami", bo tam (w. 213-) Plautus wyraźnie „Epidikusa" wspomina:

„Nie sprawa, ale aktor głębi serce ~~mi rozdziera~~ moje;
Bo nawet Epidikus, sztuka, którą lubię
Tak, jak siebie samego, wcale mnie nie cieszy,
Jeśli zagra ją Pelljo!"

Stąd wynika również, ~~jasno, że komedja ta była grana przed „Bacchidami"~~ że Plautus sam uważał „Epidikusa" ~~go~~ za jedną z najlepszych swych sztuk i że był on już za życia Plauta grany kilka razy, skoro istniała możliwość porównania gry różnych aktorów w tej samej roli. –

10.

„Bracia" (Menaechmi)

Menechmowie, a właściwie Menechmus i Sosikles są to dwaj bliźniacy, synowie pewnego syrakuzańskiego kupca, tak podobni do siebie, że ich nawet rodzona matka nieraz rozpoznać nie mogła. Przed laty wybrał się ich ojciec w celach kupieckich do Tarentu i wziął ze sobą małego Menechmusa; tutaj, w ogromnej ciżbie, bo właśnie były w Tarencie jakieś wielkie igrzyska, chłopiec zaginął bez śladu. Ojciec umarł z żalu po kilku dniach, a dziadek, na pamiątkę zaginionego dał Sosiklesowi imię Menechmus. Tymczasem tamten zaginiony Menechmus I. żyje; zabrał go mianowicie swojego czasu pewien bogaty a bezdzietny kupiec do Epidamnus, adoptował, zrobił głównym spadkobiercą i umarł. Menechmowi I. więc nieźle się powodzi: Ożenił się, a nadto kocha się ~~równocześnie~~ w heterze Erotjum, która tuż naprzeciw jego domu mieszka; właśnie w tej chwili, kiedy sztuka się rozpoczyna, przynosi jej piękną suknię, ukradzioną żonie i każe urządzić ucztę, na którą obiecuje przyjść niebawem, po załatwieniu pilnych

spraw na rynku, wraz ze swym nieodstępnym pasożytem ~~[illegible]~~ Penikulusem — Zmiotką. Erotjum też zaraz wysyła do miasta na zakupna swego niewolnika, kucharza nazwiskiem Cylindrus (t. z. „wałek do ciasta"). Właśnie kiedy kucharz z miasta wraca, spotyka przed domem Menechma II, który, (dopieroco przybył do Epidamnus) w poszukiwaniu za swym zaginionym bratem po wszystkich większych miastach, <...>. Cylindrus bierze oczywiście Menechma II. za znanego sobie dobrze Menechma I z przezwiska i zaniepokojony, że on już na ucztę przychodzi, a tu jeszcze nic nie gotowe, zaczyna się usprawiedliwiać. Menechmus II. nie wie zupełnie, o co chodzi, tem więcej, że kucharz zaczyna mu opowiadać o żonie, o przyjaciółce, o pasożycie — i myśli, że ten człowiek zwarjował. Ale to samo myśli i Cylindrus, bo przecież ani na chwilę nie wątpi, że ma przed sobą adoratora swojej pani. Menechmus II. zaczyna w końcu wierzyć niewolnikowi swemu Messenjonowi, że dostał się w miasto czarowników / rafinowanych jakichś oszustów, bo przecież skądże inaczej mógłby człowiek ten znać jego imię — gdy wtem dzieje się rzecz jeszcze ciekawsza: Z domu wychodzi Erotjum i zwraca się do Menechma II, którego pierwszy raz w życiu widzi, jak do dawnego znajomego i prosi czule, by siadł na gotową już ucztę. Menechmus II. najpierw zaklina się na wszystko, że jej nie zna, ale gdy ta bierze wszystko za żart i dalej nalega, ostatecznie decyduje się na dobrą, a bezpłatną zabawę, odsyła niewolnika do gospody, a sam idzie do Erotjum, już umyślnie przytakując jej na wszystko i udając dawnego znajomego. Rolę swoją gra zupełnie dobrze, bierze nawet od Erotjum ową suknię i naramiennik, dary tamtego Menechma, które Erotjum zwraca na razie celem dokonania pewnych przeróbek i upiększeń — i wychodzi uradowany, że to przecież nie złe miasto ten Epidamnus, gdzie człowiek może się zadarmo najeść, napić, zabawić i jeszcze go w końcu obdarują. Nieporozumienia i arcykomiczne zawikłania potęgują się coraz więcej, bo wszyscy mają Menechma II. za tamtego, którego jedynie znają, a który tymczasem ciągle jeszcze zajęty jest na rynku jakiemiś ważnemi sprawami. Przedewszystkiem Penikulus (pasożyt), widząc Menechma II. wychodzącego od Erotjum po uczcie, sądzi naturalnie, że to jego patron i rozżalony, że śmiał on zjeść obiad bez niego, denuncjuje ~~wszystko~~ całą miłostkę żonie Menechma I. Rozpaczona małżonka wpada z wyrzutami na męża swego, właśnie wracającego z miasta, a ten — co zrozumiałe — nie chce się przyznać do skradzenia sukni, choć z drugiej strony nie może się przyznać do udziału w uczcie, na której nie był. Wyrzucony za drzwi przez żonę, z zastrzeżeniem, by się bez sukni nie pokazywał, idzie prosić Erotjum o zwrot darowanej szaty i tu dowiaduje się, że przecież dopieroco wręczyła mu nie tylko suknię, ale i naramiennik. Kiedy temu zawzięcie przeczy, Erotjum zirytowana ~~wyrzuca go również za drzwi~~ zakazuje mu również wstępu do swego domu i tak biedny małżonek, wyrzucony z jednego i drugiego domu, „najwyrzuceńszy" ~~ze wszystkich~~ (exclusissimus), jak powiada, zostaje bez dachu nad głową, sam nie wiedząc dobrze, jak się to stało.

Ale to jeszcze nie koniec: Żona Menechma I. spotyka po chwili Menechma II. z ową szatą na ręce i pewna jest, że to jej mąż, odnoszący jej suknię – a gdy ten wypiera się jej zupełnie, ona, nie wiedząc, co począć, wzywa na pomoc ojca. Ojciec przychodzi, ale Menechmus II. naturalnie i teraz oświadcza, że nie zna ani jej, ani teścia, a gdy wszyscy zaczynają go podejrzywać, że zapadł na jakąś chorobę umysłową, on chcąc się ich pozbyć, umyślnie zaczyna udawać szaleńca. Teść odchodzi więc po lekarza i po ludzi ze sznurami, by szaleńca związać; gdy wracają, niema już Menechma II., który tymczasem uciekł, ale zastają Menechma I, i rzucają się na niego, by go skrępować, przy czem lekarz przepisuje mu jakąś straszną kurację na przeciąg 20 dni. Nieszczęsnego męża wybawia dopiero z opresji Messenjo, niewolnik Menechma II., myśląc oczywiście, że to jego pana tak pokrzywdzono. To też gdy później prawdziwego swego pana spotyka, w żaden sposób się z nim porozumieć nie może. Teraz dopiero schodzą się przypadkiem obaj Menechmowie, zdziwieni niezmiernie widokiem własnych sobowtórów i przy pomocy niewolnika rozpoznają się jako rodzeni bracia; Menechmus I postanawia sprzedać wszystko, co ma w Epidamnus i wrócić wraz z bratem do ojczystych Syrakuz. Wyzwolony w nagrodę za uczciwą służbę Messenjo zwraca się do publiczności i ogłasza, że odbędzie się wielka licytacja całej własności Menechma:

„Rychło rano dnia siódmego będzie u Menechma
Licytacja na dom z gruntem, służbę, sprzęty – wszystko.
Sprzeda się, za ile można – ale za gotówkę;
Sprzeda się i żonę nawet – jeśli kupiec będzie!"

Doskonała ta komedja pomyłek przedstawia najlepsze w całej literaturze klasycznej i pełne szczerego humoru ujęcie nieśmiertelnego motywu komicznych sobowtórów w połączeniu z tragikomedją małżeńską – a o ile chodzi o spokój sumienia ówczesnych Rzymian, to poza wykazaniem złości całej fabuły i moralność nie najgorzej z tej sztuki wychodzi, bo przecież ofiarą najprzykrzejszych zawikłań i nieporozumień staje się głównie Menechmus I, czyli właśnie ów niewierny małżonek.

Z pośród charakterów tej sztuki wyróżnia się hetera Erotjum („Kochanie"), która jest typem „hetery złej" kurtyzany nieubłaganie swych adoratorów obdzierającej. Od Menechma wyciąga nie tylko pieniądze, ale nawet klejnoty i co lepsze części garderoby jego własnej żony; nie dość na tem, każe mu te rzeczy jeszcze dać przerobić i poprawić, co oczywiście jest tylko odmiennym sposobem wyłudzania pieniędzy – a kiedy Menechmus, przyparty przez żonę do muru, prosi o zwrot owej sukni, wypycha go bez ceremonji za drzwi ze słowami:

„Bez pieniędzy, mnie nie będziesz próżno za nos wodzić!"

Słusznie też nazywa ją Messenjo „okrętem pirackim" – navis praedatoria (w. 442). Ta chciwość heter jest wogóle jednym z typowych motywów erotycznej literatury klasycznej i erotycznych tematów komedji nowej.

Znakomicie jest skreślona, choć tylko w lekkich rysach, sylwetka pokojówki tej hetery, która wynosząc Menechmowi ową suknię i naramiennik

do przerobienia, nie gorzej od swojej pani się przymawia o „jakie nie drogie kolczyki w formie kropel", by, jak mówi, „przychylniej na niego patrzała, gdy do jej pani przychodzić będzie". Gdy Menechmus (ten obcy) nie bardzo się kwapi, ona zapewnia go po szelmowsku, że mu pieniądze z pewnością zwróci – „gdy tylko je mieć będzie" ~~[illegible]~~ (v. 524–).

Wiele humoru wnosi także postać starego ojca, teścia Menechma I z Epidamnus. Zdradzona i rozzłoszczona małżonka, mając w nim jedyną i ostatnią ostoję, jak sądzi, wobec wybryków męża, wzywa go na pomoc – ale ten, nadchodząc, zdaleka już, wbrew wszelkim oczekiwaniom, wykrzykuje, że to pewnie jakaś kłótnia małżeńska, przez córkę wywołana, zmusza jego, starego, do pędzenia tutaj – a potem, nie czekając nawet na to, co córka powie, odrazu jej wymyśla, za to że męża szpieguje, wypatrując co robi i gdzie chodzi, ~~[illegible]~~ czego jej przecież już tyle razy zakazywał. Gdy córka rozżalona i rozpłakana, wylewa wreszcie, że mąż ma miłostki w sąsiedztwie, staremu, który pewnie ma swoją młodość za sobą, wyrywa się powiedzenie: „~~[illegible]~~ ma rację!" – „sane sapit!" (v. 753–) – i dopiero to okradanie własnej żony zaczyna mu się nie podobać – choć i tak córce nie dowierza. (zaczyna nie córki, ale zięcia energicznie bronić)

Z pośród wielkiej ilości scen komicznych najlepszą jest może ta, kiedy uczony i pewny siebie lekarz „umiejętnie" zaczyna badać najzdrowszego w świecie Menechma I. i w końcu przychodzi do przekonania, że ma do czynienia z ostrym napadem szału; ~~[illegible]~~ na jego rozkaz czterech pachołków rzuca się na bogu ducha winnego człowieka i pomimo protestów krępuje go jako niebezpiecznego furjata (v. 990–).

– który jednakże od starego teścia chciałby sam się dowiedzieć, co to może być za choroba –

Na uwagę zasługuje również charakterystyczny monolog pasożyta Peniculusa, który w podobny sposób, jak Ergasilus w „Jeńcach" ~~Captivi~~ (p. wyżej str.) przedstawia się publiczności, wyjaśniając, iż nazwę swą Peniculus t.j. mniejszej „Zmiotka", nadaną mu przez hulaszczą młodzież, zawdzięcza swej chwalebnej zasadzie, by dorwawszy się do stołu, zmieść doszczętnie wszystko, co na nim się znajduje:

„Młodzież zowie mnie „Zmiotką", a to z tej przyczyny
~~Iuventus nomen fecit Peniculo mihi,~~
Że ja, kiedy zajadam, to cały stół zmiatam".
~~ideo quia mensam, quando edo, detergeo~~. (v. 77–)

Następnie wygłasza cały wykład na temat, że nie rozumie, poco ludzie, ~~[illegible]~~ chcąc kogoś uwięzić, używają powrozów i kajdan ~~żelaznych~~ – przecież więzień i tak zawsze potrafi się jakoś uwolnić i uciec. Jego zdaniem najlepsze są „więzy ~~[illegible]~~ jedzeniowe" – „vincla escaria", bo jeśli się komu zastawi stół pełen dobrych potraw, to z pewnością od nich nie ucieknie i on sam takiemi a nie innemi kajdanami przykuty jest na zawsze do Menechma.

W sytuację wprowadza widzów w drobnej części ten właśnie monolog pasożyta, który stanowi pierwszą scenę, ~~w części zaś~~ a zatem rozmowa Menechma II z niewolnikiem (v. 226–), ale najdokładniej dzieje się to w specjalnym ~~mono~~prologu na początku sztuki. Prolog ten, konieczny potrzebny celem przygotowania widzów na istnienie owych podobnych do siebie jak dwie krople wody

113 1/8
I

bliźniaków, tudzież ze względu na to, że sztuka kończy się rozpoznaniem, podaje dawniejszą część fabuły i doprowadza jej objaśnienie aż do wskazania, że właśnie dziś Menechmus ze Syrakuz przybędzie tu do Epidamnus w poszukiwaniu za bratem. Prolog ten, mówiony prawdopodobnie przez bóstwo „Salus" – Pomyślność[F], zawiera szereg właściwych zwykle prologom plautyńskim żartów (dygresyj) i. Oto jego początek:

„Pomyślność" – zaraz z miejsca, na sam przód obwieszczam –
Mnie jest wielce przychylna – no i wam widzowie!
Plauta wam tu przynoszę – nie ręką lecz mową
I proszę, byście chcieli łaskawie dać ucho.
Teraz treść wam opowiem, zechciejcie uważać,
Rzecz przedstawię najkrócej, jak tylko potrafię.
A poeci to zawsze tak robią w komedjach:
O wszystkiem zwykli twierdzić: „działo się w Atenach",
Żeby wam się to zdało jeszcze więcej greckie;
Ja nie podam inaczej, tylko tam, gdzie było.
Otóż treść tej komedji wprawdzie „grecyzuje",
Lecz nie „attycyzuje" – ba, „sycylizuje"!
To wszystko com rzekł dotąd to był wstęp do treści.
Teraz z treści odmierzę, co wam się należy:
Nie garncem, lub trójgarncem, lecz – całym spichlerzem:
Takim dla was jest szczodry, gdy daję treść sztuki!
Był sobie w Syrakuzach pewien stary kupiec
i. t. d."

F podobnie jak prolog „Pamięć Młodej" przez bóstwo „Fides" ~~Poboż~~ – Prawość" (p. wyżej str.)

O ile przypuszczenie wyżej zaznaczone co do bóstwa Salus jest słuszne,*) prolog ten należy do serji charakterystycznych prologów, mówionych przez bóstwa lub postaci allegoryczne (p. wyżej str.).

*) Przypuszczenie to opieram na tem, że wyrażenia: „salutem ... mihi atque vobis propitiam (esse) nuntio (w. 1-2)" nie można inaczej zrozumieć, jak tylko w odniesieniu do istoty żyjącej, czy uosobionej, a więc do bogini Salus, która miała w Rzymie już od r. 302 prz. ch. świątynię na Kwirynale. Aktor, mówiący prolog jako Salus i twierdzący o sobie, że „Salus jest jemu samo przychylna" wypadł z roli, całkiem na plautyński sposób, tak jak n.p. w „Amfitrjonie" aktor, mówiący prolog jako Merkur, nagle zaczyna opowiadać o grożącem mu, jako aktorowi „malum" (w razie kiepskiego odegrania roli): „atque ego quoque etiam, qui Iovis sum filius (~~contagione mei patris~~) metuo malum". (Amf. w. 30-31).

Z partyj śpiewanych spotykamy zaraz na początku „canticum" Menechma, kłócącego się we drzwiach z żoną, w lirycznych i wielce podnieconych miarach wierszowych t. j. głównie w kretykach (v. 110-); miększem jest canticum późniejsze tegoż Menechma, gdy wraca z rynku, narzekając strasznie na ~~[illegible]~~ (kłopoty, jakie mu sprawiają klienci). Jego mocno zachwianą równowagę umysłową dobrze illustrują często zmieniające się metra, jakoto bakchje, kretyki i trocheje (v. 571-).

Erotjum, w rozmowie z Menechmem II. wspomina jako współczesnego władcę na Sycylji Hierona:

„I jest rodem, jak wiadomo, z Sycylji, z Syrakuz,
Gdzie królował Agatokles, a potem Fintjas,
Po nim znowu król Liparo, który umierając
Oddał ~~władzę~~ tron Hieronowi; ~~teraz~~ dziś Hieron rządzi." (w. 408–)

Sądzono zatem ~~(Schwabe)~~, że sztuka plautyńska powstała przed śmiercią Hierona t.j. przed r. 215 pn. ch. i jest tem samem najstarszą ze znanych sztuk rzymskiego poety. Twierdzenie to – nawet bez uciekania się do przypuszczeń, iż wiersze powyższe dodali po-plautyńscy reżyserowie, którzy ~~za~~ przecież takie aktualne chronologicznie allusje później często opuszczali – należy uznać za z gruntu fałszywe, gdyż allusja ta pochodzi niewątpliwie z greckiego oryginału, przyjęta swobodnie przez Plauta, który dodał tutaj jeszcze zmyślone na swój sposób imiona* Fintijasa i Liparona, tak jak zmyślił miasto Karję, kraje Peredję, Perbiberję i Konterebromję w „Kurkuljonie".

* władców syrakuzańskich

Jeżeli zatem – mówiąc o greckim pierwowzorze Plauta – przyjmiemy, że słowa te określają czas, w którym Agatokles (zmarły w r. 289) żył jeszcze w pamięci, a Hieron (władający już przed r. 270) nie dawno jeszcze wszedł, wtedy przypuścić będziemy mogli, że sztuka oryginalna, grecka, powstała niedługo po r. 270.[1)]

Nie jest jednak rzeczą wiadomą, co to była za sztuka. Ponieważ Plautus w prologu mówi:

„A przecież to zawsze tak robią w komedjach:
O wszystkiem zwykli twierdzić: «działo się w Atenach»,
Żeby wam się to zdało jeszcze więcej greckie.
Ja nie podam inaczej, tylko tam, gdzie było.
Otóż treść tej komedji wprawdzie «grecyzuje»,
Lecz nie «attycyzuje» – ba – «sycylizuje»"
(w. 7–12), ~~wyżej podanej~~

przeto sądzą niektórzy, że słowa te wskazują na sycylijskiego komedjopisarza, sławnego Epicharma, przy czem powołują się (niesłusznie) na zwrot Horacego, określający pewne podobieństwo między stylem Plauta a Epicharma:

„dicitur... Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi" (Ep. II. 1. 57–58)

Tymczasem słowa Plauta, gdy im się bliżej przypatrzeć ~~(por. tłumaczenie wyżej podane)~~, nie oznaczają nic innego, jak tylko, że argumentum t.j. treść, czyli fabuła tej sztuki jest ~~lokalizowana na~~ związana ze Sycylją. Tam też, w Syrakuzach, zaczyna się rzeczywiście cała historja i tam też obaj bracia bliźnięcy w końcu wracają. O Epicharmie zatem nie może być tutaj mowy.

1) Por. Fr. Hueffner, De Plauti comoediarum exemplis Atticis quaestiones maxime chronologicae, Gottingae, 1894, str. 47–48.

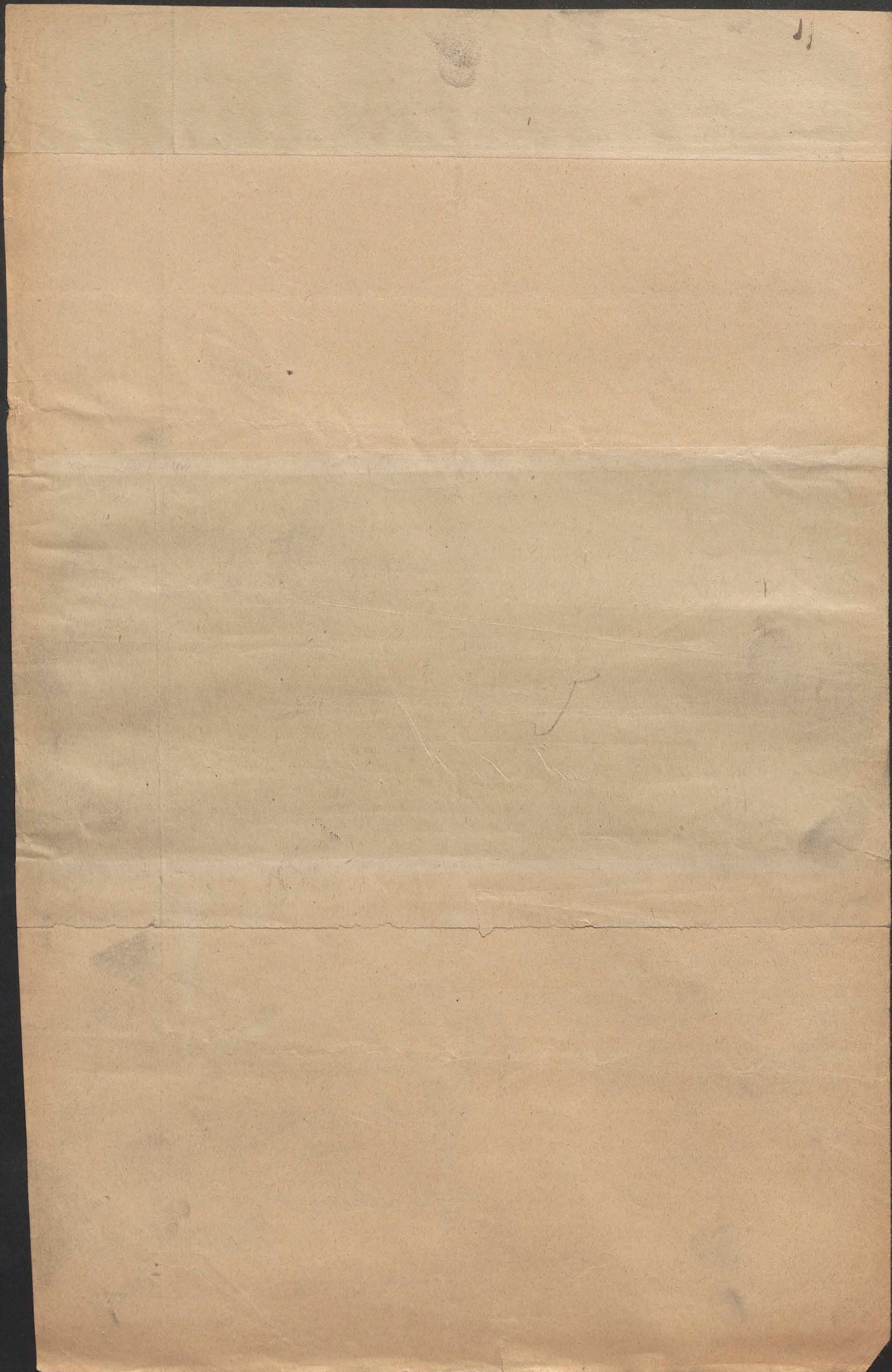
Motyw sobowtórów znajdujemy w „komedji nowej" bardzo często, jak na to wskazują tytuły komedji Δίδυμοι wzgl. Δίδυμαι aż u 7 autorów t.j. Antifanesa, Anaxandridesa, Alexisa, Xenarcha, Aristofona, Eufrona i Menandra, ale ~~dlatego~~ na żadnego z tych autorów nie możemy wskazać jako na pierwowzór Plauta. Ponieważ Athenajos wyraził się raz, „że w całej komedji niema kucharzy-niewolników prócz u jednego tylko Posejdippa" (οὐδὲ γὰρ ἂν εὕροι τις ὑμῶν δοῦλον τινα μάγειρον ἐν κωμῳδίᾳ πλὴν παρὰ Ποσειδίππῳ μόνῳ – XIV. 658), a kucharz Cylindrus w ~~Menechmach~~ „Braciach" jest właśnie niewolnikiem, przeto niektórzy uczeni sądzą, że wzorem Plauta była tu właśnie jakaś sztuka Posejdippa.[1] Przypuszczenie to jednak – pomijając już fakt, że wśród ~~jego~~ fragmentów jego sztuk żadnego śladu motywu sobowtorów nie znajdujemy, a jeden, mogący tu wejść w rachubę z tytułów sztuk jego: „Tacy sami" (Ὅμοιοι, K. II. 341), jak to wnioskujemy ze źródeł starożytnych (p. Kock II. 82), zupełnie co innego oznaczał – wydaje się zgoła nieprawdopodobne: ~~gdyż~~ przyjąwszy bowiem ~~nawet~~ nawet, że kucharz, występujący w jedynym fragmencie komedji Archedikosa (Θησαυρός, K. III. 276) nie jest niewolnikiem, ale wolnym właścicielem gospody[2] i że niewolniczy kucharze występujący w „Kurkuljonie", ~~„Persie" i „Pseudolu"~~ i „Żołnierzu" Plauta nie są z ~~zawodowymi~~ kucharzami, to jednak zastanawiająca jest ~~zresztą~~ dziwna konfuzja rysów niewolniczych i nieniewolniczych w postaciach kucharzy w plautyńskim „Skarbie" i nie można sobie wyobrazić powodu, dla któregoby z pośród przeszło 120 autorów greckiej komedji nowej tylko jeden Posejdippos miał wprowadzać postać kucharza-niewolnika. Tak więc i z autorstwa Posejdippa trzeba będzie zrezygnować i uznać raczej, że Athenajos – który w tych sprawach wcale nie grzeszy bystrością – uległ tu jakiemuś nieporozumieniu.

11. garmond rozbity

„Kupiec" (Mercator) petit półtł. renesans

Pewien kupiec ateński imieniem Demifo – jego to oznacza tytuł ~~„Kupiec"~~ – ma kłopot ze synalkiem swym, Charinusem, który za jedyny cel swojego życia wziął sobie trwonienie ojcowskiego majątku na hulanki i miłostki. Nareszcie, po długich ~~perswazjach~~ namowach, udało się ojcu nakłonić syna do pracy: Wyładował mu cały okręt towarami i posłał w podróż handlową na Rodos. Szczęście sprzyjało Charinusowi, towar sprzedał z wielkim zyskiem – ale na Rodos kupił ~~też~~ zarazem pewną dziewczynę, imieniem Pasikompsa, w której jest śmiertelnie zakochany – i przywiózł ją z sobą do Aten. W tej chwili rozpoczyna się akcja sztuki: Dziewczyna znajduje się jeszcze na okręcie, w przystani, bo Charinus dopieroco przybył i nie wie jeszcze, jak ją ukryć przed ojcem. Tymczasem nieszczęście chciało, że zanim się spostrzegł, ojciec już był na okręcie, dziewczynę widział i co gorsza, od razu gorącym afektem do niej zapłonął. Między ojcem a synem wywiązuje się ciekawa ~~gra~~ gra: Syn twierdzi, że to jest służąca, którą ~~on~~ dla matki przywiózł, ale ojciec jest zdania, że to zupełnie chybiony pomysł, bo przecież taka po-

[1] Scheffner, m. pod. str. 56–58. [2] Th. Kock, Comicorum Att. Fragmenta, III, Lipsiae 1888, str. 277.



dejrzanie piękna dziewczyna nie nadaje się wcale na służącą dla poważnej matrony i gotów jest ją odkupić, względnie sprzedać pewnemu fikcyjnemu przyjacielowi, który za nią dobrze zapłaci: chce oczywiście ~~dostać ją w swe ręce~~ zdobyć ją dla siebie. Syn broni się jak może, ale ostatecznie starcowi udaje się ~~[illegible]~~ dostać Pasikompsę w swe ręce tym sposobem, że niby sprzedaje ją sąsiadowi Lysimachowi, którego żona właśnie na wieś wyjechała, a ten ma ją u siebie na razie przechować, aż się dla niej znajdzie odpowiednie pomieszczenie. Zrozpaczony Charinus, który nie wie nawet, gdzie się Pasikompsa podziała - bo tak to zręcznie ojciec zrobił - chce sobie naturalnie w pierwszej chwili życie odebrać, ale ostatecznie decyduje się iść na dobrowolne wygnanie, pomimo perswazyj przyjaciela Eutychusa. Los jednakże zmienia całą sytuację: wskutek przypadku Dorippa, żona Lysimacha, wraca niespodziewanie do domu i zastaje tam ową dziewczynę. Piekło rozpętuje się nad głową najniewinniejszego w świecie Lysimacha, który tylko sąsiadowi chciał zrobić przysługę i dopiero syn jego Eutychus, dowiedziawszy się nareszcie w ten sposób, że w ich domu znajduje się szukana po całem mieście Pasikompsa, przychodzi z pomocą uwikłanemu ojcu, wykazując, że jest to przecież kochanka Charinusa. Sprowadzają teraz Demifona, który, pod wpływem ciężkich wyrzutów ze strony sąsiada i jego syna, jakoteż wobec faktu że Pasikompsa jedynie może wpłynąć na powstrzymanie syna od ucieczki na obczyznę, godzi się na wszystko, rezygnuje ze swych amorów i prosi tylko, ~~wszystkich~~ by się o tej całej historji jego żona nie dowiedziała. Eutychus ~~[illegible]~~, zwracając się na końcu sztuki do widzów, obiecuje od najbliższej nocy wprowadzić takie prawo, że „każdy, kto w spóźnionym wieku będzie sobie głowę zaprzątał amorami, będzie uznany za niespełna rozumu i pozbawiony wobec tego majątku, a ~~[illegible]~~ żadnemu ojcu wogóle nie będzie wolno przeszkadzać synowi w miłostkach. Jeśli zatem to prawo znajduje uznanie u obecnych w teatrze młodzieńców, to niech zaznaczą to gęstemi oklaskami - i to na złość starym."-

W komedji tej, opartej F na nie nowym i nie przestarzałym do dziś dnia motywie rywalizacji ojca z synem, stanął autor w zdecydowany sposób po stronie młodego, skazując rozkochanego papę z góry już na klęskę i ośmieszenie, dlatego też nie zawahał się - pomimo kilku niby usprawiedliwiających go rysów - już od pierwszej sceny przedstawić ~~[illegible]~~ jego uczuć w sposób wybitnie komiczny. Najlepiej chyba charakteryzuje go scena F gdy świeżo zakochany, z zapałem przyjacielowi opowiada o swym afekcie, którym czuje się zupełnie odmłodzony, „niby ~~[illegible]~~ chłopaczek, co ledwie zdążył w szkole nauczyć się trzech liter: A, M, O." Kiedy przyjaciel nie chce wierzyć w to płomienne uczucie przy siwych włosach, Demifo każe mu to stwierdzić doraźnem doświadczeniem:

F podobnie jak ~~Casina~~ „Panna Młoda"

F (w. 272-)

Lysimachus

„Ty kochasz? Z siwą głową? Ty stary gałganie!

Demifo

Z siwą głową, czy z rudą, czy z czarną - ja kocham!

Lysimachus.

Ty tu pewnie kpisz ze mnie, mój stary Demifo!

Demifo.

Szyję zaraz mi utnij, jeżeli ja kłamię,
Albo, jeśli chcesz wiedzieć, czy kocham, weź noża,
Utnij palec, lub ucho, albo nos, lub wargę:
Jeżeli ja się ruszę, lub cięcie uczuję,
Możesz mnie tem kochaniem – nie! krajaniem zarznąć!"

A więc figura niewątpliwie komiczna. Nie było natomiast wykluczone niebezpieczeństwo, że postać krzywdzonego przez ojca, zakochanego młodzieńca nabierze cech sentymentalno płaczliwych, które kto wie, czy nie istniały w oryginale greckim. Plautus jednak pozostał wierny swej zasadzie (znanej nam już choćby z „Kurkuljona"; p. wyżej str.   ), by z wszystkich tych boleści i zmartwień miłosnych nie robić nieszczęścia zbyt wielkiego, któreby uniemożliwiło mu wyjście komiczne. Owszem wszystkie te motywy, które w późniejszej erotycznej literaturze rzymskiej (zwłaszcza w elegji) okażą się stałym repertoarem barw przy kreśleniu postaci zakochanych, traktuje po sowizdrzalsku, ośmieszając je poprostu przez komiczną przesadę, lub komiczną stylizację. I tak Charinus, skarżący się wzorem wszystkich w literaturze klasycznej spotykanych kochanków na potęgę Erosa: „O Cupido, quantus es!" (w. 854-), legitymuje się już zewnętrznie jako człowiek, wycieńczony tęsknotą miłosną, a to przez bladość do tego stopnia, że nawet ojciec uważa to za objaw — morskiej choroby, którą przeszedł w podróży: „ergo edepol palles ---- nausea edepol factum credo" (w. 373, 389.). Przedstawiając się publiczności, kreśli tak szczegółowo swą rozterkę duchową, że powstaje z tego aż cała litanja chorobliwych objawów:

„Bo z miłością przychodzą wszystkie te przywary,
Jakoto troska, miękkość i zbytnia wytworność ---
A nadto jeszcze rzeczy, których nie wspomniałem:
Bezsenność, utrapienie, niepewność, lękliwość,
Niedorzeczność, głupota, nawet i szaleństwo,
Lekkomyślność bez sensu i niepowściągliwość,
Zuchwałość, pożądliwość, nie brak i zawiści,
Nawet chciwość, lenistwo i niesprawiedliwość,
Kłótliwość, nędza przytem w parze z rozrzutnością,
A wreszcie wielomówność i zamałomówność.
To pierwsze zaś dlatego, że człek zakochany
Często mówi od rzeczy, bez celu, nie w porę,
A tę znów szczupłomówność dlatego wymieniam,
Że żaden z zakochanych nigdy nie jest tyle
Sprytny w swojej wymowie, by rzec co się patrzy;
Więc wy się nie gniewajcie za mą wielomówność,
Venus mi ją nasłała w ten dzień, co i miłość..." (w. 18-)

Widząc swe niepowodzenia miłosne, postanawia odebrać sobie życie, tylko nie jest jeszcze zdecydowany, jaki rodzaj śmierci wybrać i o radę zwraca się do przyjaciela: „quo leto censes me ut peream potissumum?" (w. 483) Ostatecznie postanawia iść na dobrowolne wygnanie i szukać innej, lepszej ojczyzny; sprawia mu trudność tylko decyzja, dokąd się udać, co rozważa z całkiem niezwykłą dokładnością, jak na tak rozpaczliwy plan:

„Nie wytrzymam! Trza się zabrać! Pójdę na wygnanie!
Myślę tylko, jakie miasto najlepiej by wybrać:
Więc... Megarę, Cypr, Eretrię, Korynt, Chalkis, Kretę,
Sikjon, Knidos -- czy Zakynthos, Lesbos -- czy Beocję...? (w. 644-)

Wreszcie wychodzi w stroju podróżnym, gotów do drogi, a pożegnanie domu ojczystego jest tak wzruszające, że można by je nawet wziąć na serjo, gdyby nie to, że po długich ceregielach z przyjacielem na odchodnem, Plautus każe mu się zwrócić z apostrofą.... do nóg własnych, by „go biegiem prosto na Cypr zaniosły: „quin, pedes, vos in curriculum conicitis in Cyprum recta...?" (v. 932-)

Natomiast nie ma rysów komicznych jego kochanka Pasikompsa; ~~która~~ przedstawia ona typ t. zwanej „dobrej hetery", a charakteryzują ją słowa, w których mówi, że z Charinusem wiążą ją już od dawna śluby wierności wzajemnej i że jego ponad wszystkich innych przenosi: „et inter nos coniuravimus, ego cum illo et ille mecum --- nullum adulescentem plus amo!" (535, 540)

W dobrej tej sztuce nie brak ~~scen~~ (sytuacji) szczerze komicznych. Do takich należy n.p. rozmowa między Charinusem, a ojcem jego Demifonem (w. 335-) o owej przywiezionej dziewczynie, ciekawa scena, w której jeden i drugi, godząc się niby na to, że dziewczyny należy się pozbyć, jako rzeczywiście nie nadającej się na służącą dla matki, chce ukryć swe osobiste cele i sprzedając ją niby to komuś innemu przecież dla siebie zachować. I tak, gdy Charinus twierdzi, że prosił go o nią „jeden młodzieniec", Demifo odpowiada, że prosił go o kupienie jej „jeden starzec" - i w imieniu tych rzekomych klientów licytują się oni wśród coraz więcej rosnącego podniecenia od 20 do 27, 30, 50 a nawet 100 min. Demifo wreszcie nawet udaje, że gdzieś z odległości, między widzami, widzi owego przyjaciela, który mu daje znaki, żeby jeszcze wyższą sumę stawiał i parę min dodał, tak, że biedny Charinus, pomimo wyszukiwania pewnych przeszkód prawnych musi się ostatecznie uznać za zwyciężonego.

Pełną humoru jest również scena, gdy żona Lysimacha niespodziewanie ze wsi wraca i ku swemu straszneum oburzeniu zastaje w domu Pasikompsę (umieszczoną tam tymczasowo przez Demifona). Najniewinniej podejrzywany Lysimachus usiłuje - co prawda nadzwyczaj nieudolnie - wykazać żonie, że ta dziewczyna to tylko „depozyt" przyjaciela, gdy nagle zjawia się, zamówiony na urządzenie uczty kucharz i złośliwie pyta się, pokazując na żonę Lysimacha, starą jędzę, czy to jest ta piękna przyjaciółka, która ma być gwiazdą dzisiejszej hulanki.

F (w. 700-)

F zorientowawszy się od razu w sytuacji

Lysimachus kryje się pod słowami kucharza, którego nie może w żaden sposób skłonić, żeby się już raz wyniósł i ~~[illegible]~~ [nie daje mu dojść do słowa i] przestał go - tak niezasłużenie - kompromitować; ~~[illegible]~~. Żona, pewna już teraz wiarołomstwa męża, [wielkości] oburzona, by się zwrócić o pomoc do swego ojca i zostawia na scenie bezradnego i osłupiałego małżonka.

Na szczególną uwagę zasługuje tu występ Syry, starej służącej w domu Lysimacha, która wobec rzekomego wiarołomstwa swego pana, wypowiada monolog o pokrzywdzeniu kobiety i żony, piętnowanej w opinii ogółu i potępianej za czyny, mężczyźnie bez wahania przebaczane:

„Twarde prawo, dalibóg, krępuje kobiety
I tak biedną ją czyni, jak nigdy mężczyznę!
Bo jeśli mąż w sekrecie przed swoją małżonką
Weźmie sobie kochankę - nic mu się nie stanie,
Choć żona na to wpadnie; a jeśliby żona
Bez wiedzy swego męża choć krok wyszła z domu,
Już jest powód do skargi - mąż żonę wypędza!
Niechby było jednakie prawo dla obojga:
Wszak żonie, gdy uczciwa, mąż jeden wystarczy,
Czemuż jemu wystarczyć nie ma jedna żona?" (v. 817-825)

Jest to więc stary, przez wszystkie wieki znany i powtarzany problem^at^ t.z. podwójnej moralności, pokrzywdzenia żony w małżeństwie, czy emancypacji kobiet, problem^at^, który występuje jużto w tragicznem, jużto w komicznem ujęciu. I tak naprawdę tragiczną jest n.p. u Eurypidesa skarga Medei: gdyż z monologu pokrzywdzonej kobiety te słowa wystarczy przytoczyć:

„Za jakąż to karę
Z wszystkiego, co oddycha i żyje na świecie
Najsroższy los się dostał nieszczęsnej kobiecie!
Małżonka trzeba cennem okupywać wianem,
Naszego ciała władcę - złem to niesłychanem,
Lecz gorszym traf: nie wiadomo, jakim mąż ten będzie,
Szlachetnym, czy też podłym - - - - - - - - -
Przeto, gdy mężowi dolega coś w domu,
Uskarżyć się on przecie może lada komu,
Druhowi, z którym wyrósł, a my złych katusz
Dozna wszy, musim własnej spowiadać się duszy - - -" (Med. v. 230 - tłum. J. Kasprowicz)

Nie bez współczucia słucha się słów obrony kobiet, nawet z ust niewiasty tak zbrodniczej, jak Klytajmestra w „Elektrze" tegoż Eurypidesa:

„Choć on tak mnie pokrzywdził, jeszcze jakbym wtedy
Małżonka nie zabiła, lecz do jednej biedy
Dołączył mi on drugą: w małżeńskie miłości,

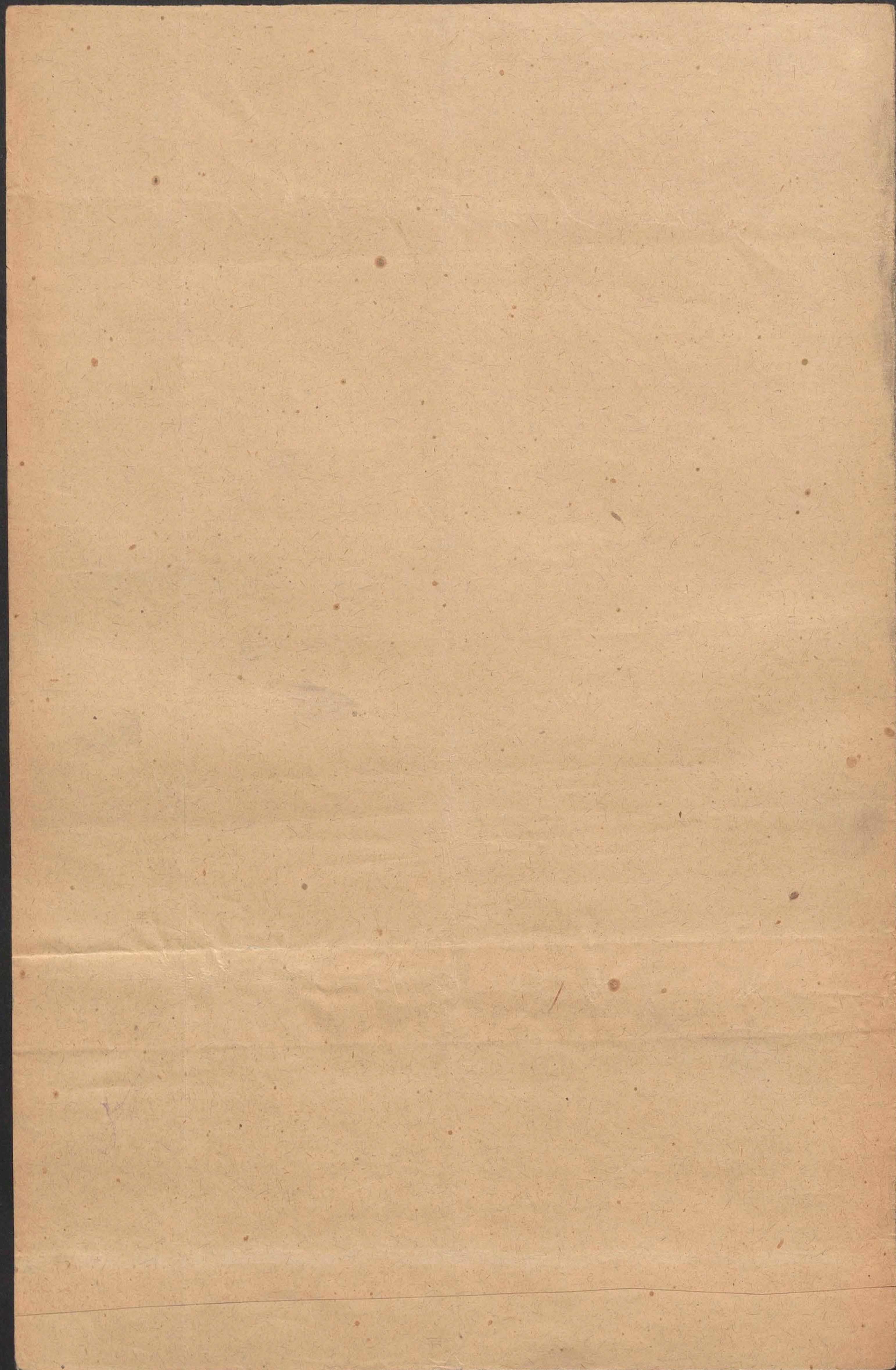
Zrzędliwy, prostakiem wprowadził, że w dworze
Tym samym obok siebie dwie żyją kobiety:
Niewieście brak rozumu, przyznaję, niestety!
Gdy mąż takiej niewiasty grzeszyć sobie pocznie,
Pogardzi swem małżeństwem, i ona bezzwłocznie
Wstępuje w jego ślady, szuka przyjaciela.
I zaraz nam się wyrzut z różnych stron udziela,
Zaś winny mąż bez szwanku z wszystkiego wychodzi!" (w. 1030–1040, Tłum. J. Kasprowicz)

Są to prawie te same słowa, nie mówiąc już o uderzająco podobnej myśli, co w monologu plautyńskiej Syry i samo nazwisko Eurypidesa, który tak olbrzymi wpływ wywarł na komedję nową, każe uważać za zupełnie naturalny ten objaw, że problemat ten w komedji plautyńskiej odnajdujemy. Tylko że tutaj w komedji motyw ten jest obliczony jedynie tylko na efekt humorystyczny, jako wyszydzenie nieuzasadnionych pretensyj kobiet; być może dopiero w stylizacji samego Plauta, gdyż o ile z fragmentów sądzić możemy, grecka komedja nowa pełna była zupełnie poważnych, nawet bardzo głęboko niekiedy pojętych refleksyj na temat życia ludzkiego i wszelakiej niedoli człowieka. Plautus jednak z pewnością nie chciał, by na serjo brać tę tyradę zrzędzącej babiny, która w swym reformatorskim zapale nawet nowe ustawy w końcu swego monologu proponuje:

„A dalibóg, że gdyby, jak ja chcę, karano
Mężów za to rozwodem, gdy bez wiedzy żony
Biorą sobie kochankę, tak samo jak prawo
Żonę karze, jeżeli zawini – to więcej
Byłoby wypędzonych -- mężów, niż małżonek!"

Tego rodzaju zapędy mogły jedynie humorystyczny efekt wywoływać u plautyńskich widzów, przyzwyczajonych do pojęć takich, jakie znamy ze słów współczesnego mniej więcej Katona starszego, wypowiedzianych w sławnej jego mowie „O posagu": „Jeżelibyś schwycił żonę twą na wiarołomstwie, możesz ją bez sądu i bezkarnie zabić; jeżelibyś ty się dopuścił wiarołomstwa, ona nie śmie cię ani palcem dotknąć, ani też nie ma do tego prawa".

Zaznaczyć jednakże wypada, że przykłady takiego przenoszenia motywów poważnych (zwłaszcza z tragedyj Eurypidesa) do komedji nowej, gdzie naj-



domaty wybitnie humorystyczną sprawę, mógł Plautus obserwować także w innych pierwowzorach greckich. Tak n.p. w tragedji Eurypidesa p.t. „Auge", traktującej o kapłance Ateny tego imienia, która uległszy Heraklesowi stała się matką Telefosa, znajdowała się wzniosła tyrada na temat bezwzględnych praw natury i stąd pochodzą te często w starożytności powtarzane słowa:

„Natura tego chciała, co nie dba o prawa
I na to przecież właśnie rodzi się kobieta" (Eur. Fg. 912 N.)

Dokładnie te same słowa odnajdują się w jednej z nowo znalezionych komedyj Menandra (Ἐπιτρέποντες), gdzie piastunka, chcąc uwiadomić ojca o uwiedzeniu córki przez pewnego młodzieńca, zaczyna starcowi Smikrinesowi z patosem deklamować: „Natura tego chciała" i.t.d., a gdy staruszek na irytuje się, nie wiedząc o co tu chodzi, dodaje:

„Całą z „Auge" ci powiem tragiczną tyradę, (w. 583-)
Jeśliś jeszcze nie pojął, stary Smikrinesie!"

Komiczne ujęcie nie ulega wątpliwości, zwłaszcza wobec tego, że w chwili gdy to mówią, cała sprawa jest już bez wiedzy ojca zupełnie pomyślnie załatwiona.

W sytuację „Kupca" wprowadza widzów prolog, który jest właściwie wystąpieniem Charinusa, głównej osoby sztuki właśnie, i to jest rzeczą szczególną: Charinus, łamiąc do pewnego stopnia illuzję sceniczną, podaje sam dokładny tytuł sztuki greckiej i rzymskiej, a potem opisuje w mocno przesadny sposób swój nastrój zakochanego, podając przy tem fakty, poprzedzające całą akcję i do jej zrozumienia potrzebne.

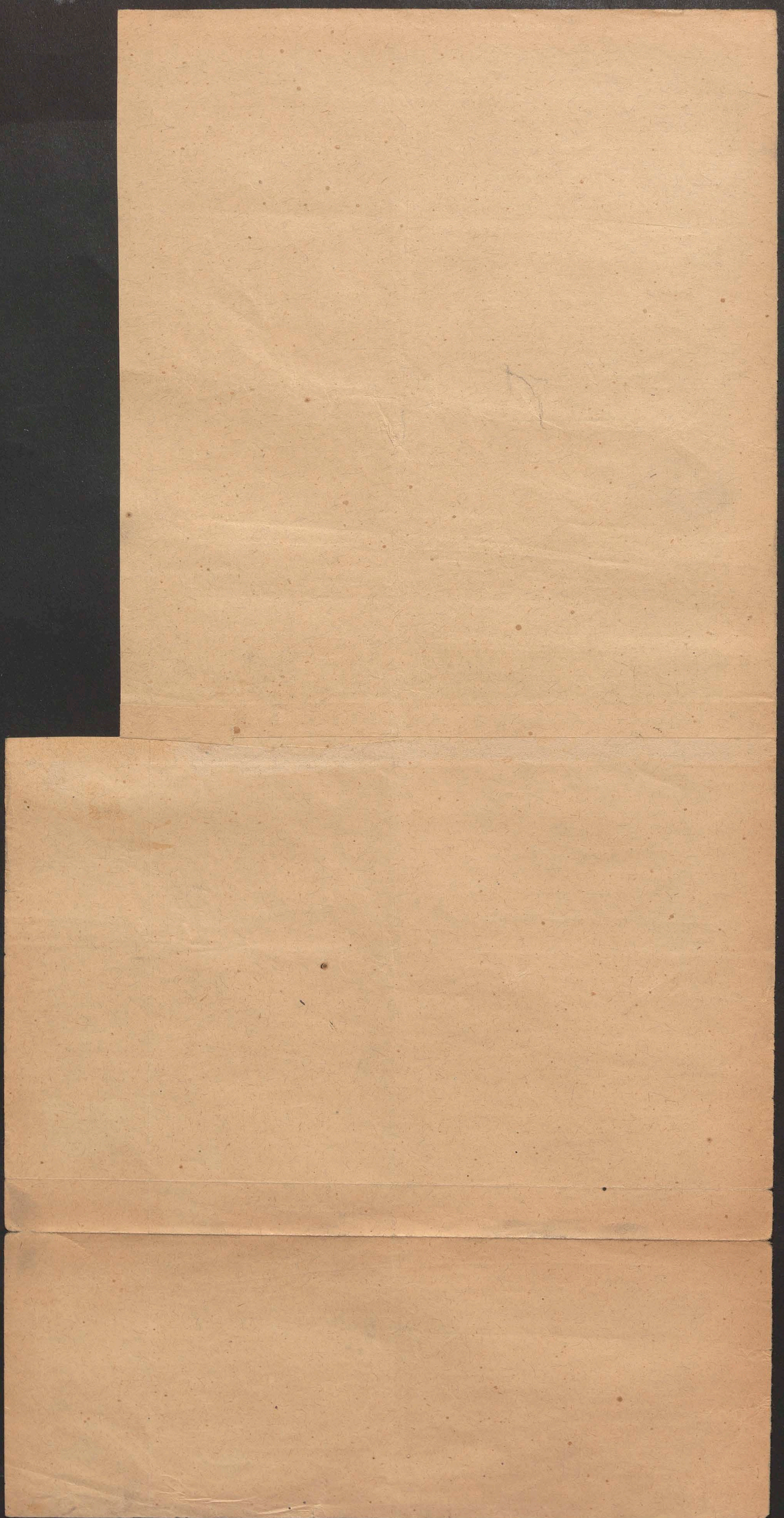
Komiczna swoboda, z jaką traktuje Plautus tutaj bolesne wynurzenia zakochanego młodzieńca, wprowadza od razu wesoły nastrój i umożliwia rzymskiemu autorowi za jednym zamachem przedstawić bohatera i załatwić sprawę ekspozycji, po której sama akcja toczy się już gładko i bez żadnych usterek prawie.

Próbowano wprawdzie wytknąć pewien błąd kompozycji w tem, że nie znajdujemy w sztuce wyjaśnienia, właściwie w jaki sposób i od kogo nabywa Pasikompsę Demifo. Tymczasem, jak ostatecznie wykazano [1] sprawa ta jest zupełnie konsekwentnie przeprowadzona: Demifo jest tylko pozornie sprzedającym, jako wspólny z synem właściciel; ponieważ chce ją z przed oczu syna usunąć, twierdzi, że ktoś nie nadaje się na służącą, trzeba ją sprzedać i to przyjacielowi, w którego imieniu rzekomo z synem się targuje. Żeby jednak podejrzenia usunąć, podstawia sąsiada Lysimacha, który ją rzekomo dla siebie kupuje i dla Demifona w swym domu przechowuje. Wyraźnie bowiem mówi Demifo:

„Więc do portu. Lecz ostrożnie, by on nie wpadł na to:
Nie sam kupię, ale zlecę rzecz przyjacielowi —
Wszak Lysimach właśnie mówił, że idzie do portu." (v. 466-)

Nie jest jednak wykluczone, że sztuka w greckim oryginale kończyła się „rozpoznaniem" owej dziewczyny, Pasikompsy, jako wolno urodzonej i jej małżeństwem z Charinusem. Byłoby to bowiem zupełnie w stylu greckich sztuk, a na to, że Pasikompsa nie jest szablonową tylko i nic nie mówiącą figurą hetery, wskazywałby fakt, że reprezentuje ona ten szczególny typ t.z. „dobrych", szczerze oddanych kochanek. Tak było n.p. w „Komedji Skrzynkowej" (p. wyżej str.), gdzie „dobra" Selenium okazała się później wolno urodzoną i na tego rodzaju rozwiązanie węzła dramatycznego wskazuje wyraźnie Plutarch, gdy charakteryzuje rolę heter w komedji nowej ... o ile są one bezczelne i zuchwałe, stosunki z niemi ulegają zerwaniu, czyto skutkiem

1) C. A. Dietze, De Philemone comico, Gottingae 1901, str. 70-73.



tego, że młodzieńcy nabierają w jakiś sposób rozumu, czy to, że zmieniają oni swe zapatrywania; którym zaś dobrym i odwzajemniającym miłość, albo odnajduje się prawny ojciec, albo z czasem ich stosunek miłosny nabiera cechy przyzwoitości i zyskuje ogólne uznanie." (Συμπος. προβλ. VII. 3. p. 712 c)
Przypuścić zatem można, że motyw „rozpoznania", który stanowił zapewne w greckim oryginale samo zakończenie, został w rzymskiej sztuce w całości eliminowany jako chwyt banalny, praktykowanym zresztą przez Plauta zwyczajem. ~~(p. wyżej str.)~~. Na jakieś skróty przy samym końcu wskazuje epilog, motywujący tak samo jak np. w „Pannie Młodej" (p. wyżej str.) i w równie humorystyczny sposób wcześniejsze zakończenie sztuki (w. 1005-):

Eutychus

. . . . Lecz chodźmyż do domu,
Miejsce tutaj nie jest na to! O tych sprawkach gadać,
Kiedy wszyscy, co przechodzą, gapią się i słyszą?

Demifo

Rzeczywiście że masz rację. Skrócimy zarazem
Naszą sztukę. Chodźmy!

Eutychus

Syn twój jest tu u nas w domu.

Demifo

Doskonale. Potem tędy, przez ogród przejdziemy.
(zabierają się do wyjścia)

Zdaje się, że włoscy humaniści odczuwali w tej sztuce brak roli żony Demifona (która u Plauta na scenie nie występuje) i od któregoś z nich pochodzi, spotykany w starych wydaniach Plauta (np. ed. Pinsa z r. 1500) po w. 816 występ żony Demifona, narzekającej na niewyrozumiałość męża wobec syna. Scena ta, licząca 88 wierszy, nie ma oczywiście z Plautem nic wspólnego, tak samo jak 11 wierszy dodawanych na początku sceny Demifo-Lysimachus po w. 956.
Sztuka ta posiada tylko jedną większą partię śpiewaną, t.j. lament zakochanego Charinusa w w. 335-363. Rozdzierające żale nieszczęsnego młodzieńca ujął poeta w metrum anapestyczno-bakchiaczne i trochaiczne, zamieniając zapewne w ten sposób na pełne życia „canticum" monotonny monolog greckiego oryginału.
Na uwagę zasługuje monolog Demifona (w. 225-), w którym opowiada on w pierwszym swym występie, zaraz po powrocie z portu, gdzie widział Pasikompsę, swój przedziwny sen ostatniej nocy:

„W dziwny sposób bogowie ludzi za nos wodzą
I przedziwne im we śnie zsyłają widzenia!
Jak i ja, tejże nocy, co właśnie minęła,
Natrudziłem się we śnie i naudręczałem:
Zdało mi się, żem kupił bardzo piękną kozę;
Żeby jej nie szkodziła tamta, którą dawniej
Miałem w domu, i żeby, będąc w jednem miejscu,
Nie kłóciły się z sobą, śni mi się, że potem,
Po kupieniu, w opiekę oddałem ją małpie.

Lecz ta małpa przychodzi krótko potem do mnie,
Przeklina mnie i łaje: że ją przez tę kozę,
Mówi, przez jej przybycie, skandal wielki spotkał,
Że strat się nabawiła, całkiem niepoślednich,
Że ta koza, com ja jej oddał pod opiekę,
Cały posag jej żony natychmiast pożarła.
Mnie się dziwnem to widzi, jak ta jedna koza
Pożreć mogła ten posag owej małpiej żonie,
Lecz małpa się upiera i w końcu powiada,
Że jeśli jej czemprędzej od niej nie zabiorę,
Do mnie mi ją przywiedzie, wprost do mojej żony.
Ja dalibóg, śni mi się, nie jestem jej krzywy,
Lecz nie miałem nikomu kozy dać w opiekę,
Tem więcej się dręczyłem, biedny, co mam robić.
Tymczasem – tak śni mi się – kozioł mnie napada,
Zaczyna opowiadać, że on to od małpy
Porwał kozę i dalej się ze mnie wyśmiewać.
Ja nuż martwić i gryźć się, że on mi ją porwał. –
Do czego cały sen ten może się odnosić,
Ani rusz się domyślić. Chyba, że ta koza – –
Zdaje się – wiem już, co jest i co ona znaczy:
Do portu stąd wyszedłem wraz ze wschodem słońca,
Skorom sprawy załatwił. Nagle widzę okręt,
Na którym syn mój z Rodos wczoraj tu przyjechał.
Chęć mi przyszła, tak jakoś, ten statek oglądnąć:
Wchodzę w łódkę i każę wieźć się do okrętu.
A tu widzę kobietę niezwykłej urody,
Którą syn mój ~~dla matki~~ tu przywiózł matce, jako sługę.
Gdym ją tylko zobaczył – kocham! Nie jak zdrowi
Ludzie inni kochają, ale jak szaleni. –
Kochałem ja, dalibóg, kiedyś w mej młodości,
Lecz w ten sposób jak teraz, nigdy nie szalałem;
To jedno wiem napewno, żem całkiem pogrążon,
Wy zaś (do widzów) – wasza rzecz będzie, jak mnie sądzić macie.
Wiec teraz tak się rzecz ma: to jest owa koza;
Lecz doprawdy ta małpa i ten kozioł jakiś
[illegible] nie wiem co znaczą."

Sen ten – pewnego rodzaju „apologus", by użyć starożytnego terminu technicznego – ma stanowić niejako przepowiednię i allegoryczne ramy całej późniejszej akcji, ale nie można pominąć faktu, że w jego treści są pewne rażące niedokładności i niejasności, kłócące się z fabułą sztuki. Tak n.p. koza oznacza trafnie młodego Pasikomposa, ale później, w sposób zgoła chybiony ma oznaczać również starą żonę Demifona; podobnie niezręcznie na oznaczenie bogu ducha winnego sąsiada Lysimacha używa autor „małpy", która u starożytnych, tak samo jak i u nas, bynajmniej nie jest sympatycznem określeniem, a jak świadczą przykłady choćby tylko z komedji zaczerpnięte, stale uchodzi za zwierzę złe, ~~przewrotne~~ podstępne i złośliwe („nihili neguam bestia", Mil. 180; „bestia nequissuma", Rud. 610; ἐπίβουλον κακόν, Eubulos fg. 115 K.): Sądzą zatem niektórzy[1] ~~(Marx, 1899)~~, że wszystkie te usterki pochodzą od Plauta, który miał ten sen wprowadzić tutaj samodzielnie, na wzór snu w innej swej sztuce p.t. „Lina" (o której niżej) ~~[illegible]~~ i tak niezręcznie dostosować, co jest wpełnie możliwe. ~~[illegible]~~ Natomiast całkiem bez zarzutu i ściśle racjonalne jest samo umieszczenie tego opowiadania o śnie ostatniej nocy już w pierwszym występie Demifona i zaraz w początku sztuki – tak jak zresztą ten motyw „snu wróżebnego" w niektórych tragedjach i sztukach starej komedji attyckiej występuje – czego znów nie ~~będzie można powiedzieć~~ o podobnym „śnie" w „Linie". ~~sztuce Plauta p.t. „Rudens", o której mowa niżej~~

Znamy tytuł i autora greckiego pierwowzoru „Kupca", a to dzięki słowom samego Plauta w prologu:

„Emporos" Filemona sztuka zwie się grecka,
Po łacinie zaś „Kupiec" Makkjusza Tytusa; ~~[illegible]~~

ale o samej greckiej komedji nic pewnego powiedzieć nie możemy, gdyż nie zachował się z niej ani jeden fragment. Przypuścić tylko można, że poza usterkami wewnętrznemi w układzie owego „snu", nie posiadała ona, tak samo jak sztuka plautyńska żadnych ważniejszych błędów kompozycyjnych. –

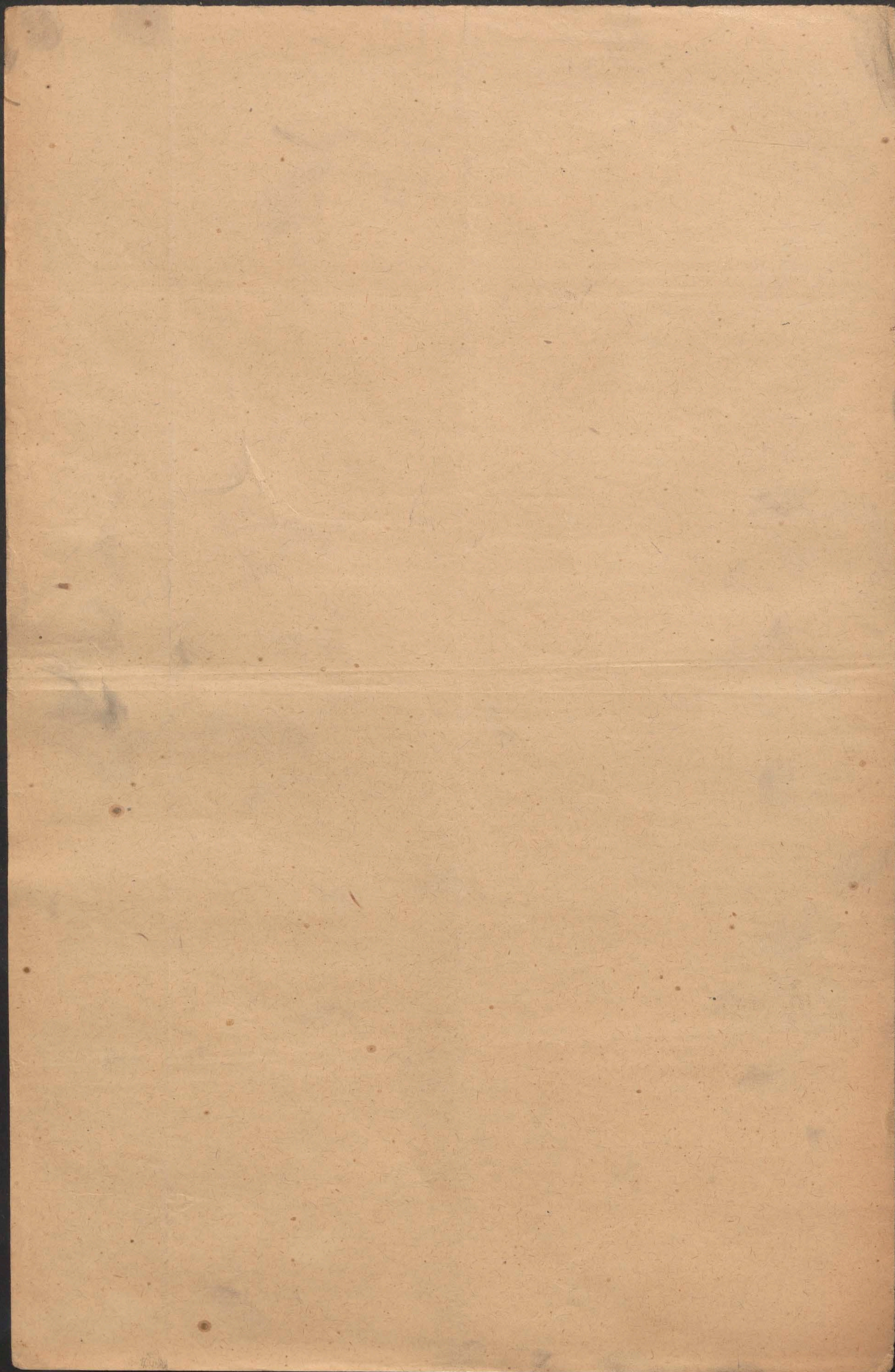
12.

„Żołnierz Samochwał" (Miles Gloriosus)

„Żołnierz Samochwał", imieniem Pyrgopolinices, wielce nadęty i wielce zarozumiały oficer, zabrał młodzieńcowi ateńskiemu Pleusiklesowi podstępem jego przyjaciółkę Filokomasjum w czasie jego nieobecności chwilowej i uwiózł ją do Efezu. Tymczasem niewolnik Pleusiklesa, Palestrjo, który po zniknięciu dziewczyny wybrał się ~~na~~ z wieścią do swego pana do Naupaktos, dostał się w ręce piratów, a od nich właśnie do owego żołnierza Pyrgopolinicesa, mieszkającego obecnie razem z Filokomasjum w Efezie. Palestrjo sprowadził natychmiast swego młodego pana do Efezu, gdzie umieścił go u starego znajomego, jowjalnego Periplektomenusa, mieszkającego zaraz w sąsiednim domu

1) Fr. Marx, Ein Stück unabhängiger Poesie des Plautus, Sitzungsber. d. Wien. Ak. d. Wiss. 140 (1899) Abh. VIII (str. 9-30.)

obok żołnierza. Ażeby jednak Pleusikles mógł się spotykać z Filokomasjum Palestrjo przebił potajemnie ścianę ~~ścianę~~ dzielącą oba domy i urządził ukryte przejście z pokoju Filokomasjum do mieszkania Pleusiklesa w domu owego Periplektomenusa, sprzyjającego amorom młodych. Wynalazek funkcjonuje bez zarzutu, gdy nagle pewnego dnia - i tu się rozpoczyna nasza sztuka - współtowarzysz Palestrjona, ale wierny niewolnik Pyrgopolinicesa, Sceledrus, zobaczył z dachu domu, przez górny otwór ~~atr~~ atrjum w domu Periplektomenusa, całujących się Pleusiklesa i Filokomasjum. Śpieszy zatem, by donieść o wszystkiem żołnierzowi, ale Palestrjo, chcąc temu za wszelką cenę przeszkodzić, w porozumieniu z Periplektomenusem, chwyta się znakomitego planu: Opowiada, a raczej każe sprytnej Filokomasjum, by opowiedziała Sceledrusowi - który oczywiście nic nie wie o owem tajnem przejściu -, że właśnie do Periplektomenusa przyjechała w gościnę z Aten jej rodzona i bliźnia siostra, ~~która jak kropla wody podobna do niej jak kropla do kropli wody~~ łudząco do niej podobna, i że ją zapewne widział ze swym kochankiem, a nie niewinną Filokomasjum. Sceledrus nie bardzo chce wierzyć, a nawet ujrzawszy tę umyślnie mu przedstawioną, i z domu Periplektomenusa wychodzącą rzekomą siostrę Filokomasjum, łapie ją i chce przemocą do domu żołnierza odprowadzić, ale kiedy widzi Filokomasjum raz w domu swego pana, a potem zaraz u Periplektomenusa, to znów u siebie w domu, spokojnie śpiącą - zręczna dziewczyna przebiega tak prędko z domu do domu przez ukryte drzwi - jest najzupełniej przekonany o rzeczywistem istnieniu dwóch sióstr, o niesłuszności swych podejrzeń i przeprasza nawet gorąco Periplektomenusa, że śmiał się targnąć na kobietę, będącą w jego gościnie. - Niebezpieczeństwo ze Sceledrusem zażegnane, ale Palestrjo obmyślił dalszy plan, by żołnierzowi dziewczynę zupełnie odebrać. W tym celu opowiada żołnierzowi, szczególnie na punkcie swej urody i wdzięków u kobiet zarozumiałemu, że młoda żona Periplektomenusa umiera z tęsknoty za nim, ~~i~~ pragnąc mu ofiarować swą miłość i że nawet w tym celu wypędziła swego męża z domu, który jest jej osobistą własnością. Periplektomenus nie ma wprawdzie żony, ale sprytny Palestrjo przebiera za jego małżonkę specjalnie w tym celu sprowadzoną heterę Akroteleutjum i ją przedstawia żołnierzowi, jako zakochaną w nim żonę starego Periplektomenusa, oczekującą tylko na przybycie ukochanego wojownika. Żołnierz jest na tyle głupi i zarozumiały, że wszystkiemu wierzy, a ażeby dla tej nowej miłości pozbyć się Filokomasjum, za mądrą radą Palestrjona odprawia ją ze wszystkiemi podarunkami i każe jej wracać do Aten razem z siostrą i matką, która tu rzekomo miała przyjechać po nią. Zabiera ją sam właściciel statku, ~~[illegible]~~, a Pyrgopolinices, (oddaje jej nawet niewolnika Palestrjona) zadowolony, że się tak łatwo pozbywa nieporęcznej mu teraz konkubiny, i nie może nawet przypuszczać, że owym retmanem, ~~[illegible]~~ (nauclerus) który zabiera Filokomasjum i Palestrjona jest przebrany Pleusikles



Ale żołnierza spotyka jeszcze zasłużona kara za jego bezgraniczną zarozumiałość: w chwili, kiedy pełen miłości wchodzi do domu Periplektomenusa, by spotkać się z jego rzekomą żoną, rzucają się na niego nasłani słudzy, łapią jako naruszającego niby cudze ognisko domowe, okładają niemiłosiernie kijami i grożą nawet w myśl prawa najdotkliwszą karą, jaka może go spotkać mężczyznę; zbity i śmiertelnie przerażony, przyrzeka wszystko, czego od niego żądają, prosząc, by mu tylko winę darowano; wypuszczony wreszcie na wolność, wraca do domu, gdzie się dowiaduje, że Filokomazjum wraz z kosztownościami i z Pleusiklesem, jakoteż i niewolnik Palestrjo, sprawca wszystkiego, znajdują się już daleko, na pełnem morzu. –

Główną postacią, od której sztuka otrzymała nazwę, jest typ oficera, „żołnierza samochwała" o nadzwyczaj szumnem nazwisku Pyrgopolinices (Πυργοπολυνείκης) – („Basztomiastoburz." „Pogromca warownych grodów", czy –

Pyrgopolinices jest niby werbunkowym oficerem króla Seleukosa z Syrji; mieczem swoim zdobył sobie sławę we wszystkich możliwych i niemożliwych krajach Europy i Azji, gdzie umiał że nie zabijał za jednym zamachem po pięćset, a dziennie przeciętnie po 7 tysięcy ludzi; jednem dmuchnięciem rozbijał całe pułki, a raz nawet, w Indjach, złamał pięścią udo słoniowi, „to tylko, trąciwszy go od niechcenia" – „at indiligenter iceram" (w. 28). Lubi, żeby go nazywano Achillesem, lub jego bratem i odznacza się nie tylko tak błyszczącą tarczą, że jej blask sam przeraża nieprzyjaciół, lecz także niezwykle pięknemi kędziorami (w. 64–); jest on bowiem zarazem „wnukiem samej Wenery" (w. 1265) i tem tłumaczy się jego niezwyciężony urok, biorący w jasyr wszystkie bez wyjątku serca niewieście – jak w to sam przynajmniej silnie wierzy. Ba, nawet skarży się z głębokiem westchnieniem na to zbytnie powodzenie u kobiet (w. 68–).

Świetną tę charakterystykę daje Plautus zaraz w pierwszej scenie, między żołnierzem a pasożytem Artotrogusem („Łuszczybochenkiem"), który jest jego cieniem i echem.

W dalszym ciągu sztuki okazuje się jednak, że ten „zdobywca stolic, i burzy królobójca" (urbicapus, occisor regum, v. 1055) jest porządnie tchórzem podszyty i w ostatniej scenie, złapany przez Periplektomenusa już tylko bardzo skromnie prosi i żebrze o łaskę.

Bardzo ciekawym typem jest Periplektomenus, ów sąsiad Pyrgopolinicesa, który gości u siebie Pleusiklesa i pomaga mu w jego niedoli miłosnej. Jest to rzeczywiście „miły półstaruszek", „lepidus semisenex", jak go nazywa Palestrjo (v. 645), stary wprawdzie kawaler, ale zawsze wesoły i jowjalny, który znajduje ogromną satysfakcję w tem, że może młodych, kochających się wspierać, bo też i sam ma w tym względzie miłe wspomnienia z swej młodości („plane educatus sum in nutricatu Venerio", v. 650) i wyraźnie oświadcza:

„Nikt nie pojmie, co to kochać, jeśli sam nie kochał" (v. 638)

Kiedy mu Pleusikles dziękuje za wszystkie przysługi, staruszek się rozgaduje i dużo o sobie opowiada. Lubi on młodych i ich wesołe towarzystwo i sam jest niezgorszym jeszcze towarzyszem zabawy, bo jeszcze wigor w kościach czuje, choć już ma przeszło pięćdziesiątkę na karku: („Et ego amoris aliquantum habeo umorisque etiam in corpore nequedum exarui ex amoenis rebus et voluptariis!" (v. 639-)) Za nic w świecie nie ~~byłby~~ się ożenił, pomimo takich okazyj, bo woli mieć swobodę i spokój w swym domu:

„Wolny-m jest i dom mój wolny: sam sobie żyć pragnę!
Mogłem przecież, dzięki bogom, będąc tak bogaty,
Znaleźć żonę i posażną i z rodu wielkiego —
Ale cóż mam kogoś wpuszczać do domu własnego,
By mi szczekał bezustannie nad memi uszami?" (v. 679-)

Niezbyt pochlebne to dla kobiet zdanie rozpoczyna jego polemikę przeciw małżeństwu, w której odnajdujemy to typowe dla komedji nowej i znane nam już dostatecznie choćby z samego Plauta (n.p. w ~~Aul.~~ Skarbie p. wyżej str. 19, ~~Cas.~~ Pannie Młodej p. wyżej str. 87) narzekanie na przywary kobiece: „damna multa mulierum" (v. 699).

Jestto zarazem człowiek bardzo wykwintny, ~~który~~ z humorem piętnujący niektóre objawy banalnej elegancji, przez którą przebija istotny brak dobrego wychowania („proletarius sermo", „mali mores" - v. 752, 763). Kiedy młody Pleusikles, zażenowany ogromną szczodrobliwością Periplektomenusa, usiłuje protestować przeciw zbyt wielkim wydatkom na ucztę, z jego okazji urządzaną, stary obrusza się jowjalnie:

„Dajże spokój z tem gadaniem, starem, oklepanem!

№ ~~97~~-98 –

Toż tak mówisz, mój ty gościu, jakby ktoś z pospólstwa:
Bo ci mówią tak przy stole, gdy obiad podano:
'Ależ poco te wydatki, tak wielkie – i dla nas!
To szaleństwo! Tego przecież jest na dziesięć osób!'
Ganią te zakupy dla nich – a przecież zjadają!
Nigdy jednak nie powiedzą, choć suto się poda:
'Każ to zabrać! Weź tę misę! Na bok szynkę, nie chcę!
Precz mi stąd z tą wieprzowiną! Ten węgorz za zimny,
Zabierz, sprzątnij*!' – nie usłyszysz, by kto z nich tak mówił,
Lecz się na stół zwalają, wpół, by wszystko zgarnąć!" (w. 7-51–)

Ta krytyka złych manier pochodzi bezwątpienia z eleganckiej Grecji i z greckiej sztuki – podobnym, ale młodym wytwornisiem był zapewne w greckim oryginale pierwowzór Terencjuszowskiego Cherei (z „Eunucha"), który sam siebie nazywa „elegans formarum spectator" (Eun. w. 566) – ale jeśli Plautus to przejął, wiedząc zapewne dobrze, że będzie zrozumiany, to jest to dla nas dowodem, że już nie brak było w Rzymie już ówczas ludzi z wytworniejszem wychowaniem obeznanych.

Sprężyną całej akcji i aranżerem wszystkich podstępów jest niewolnik Palestrjo, „budowniczy pomysłów", „architectus", jak go kilkakrotnie w tej sztuce nazywają (w. 901, 902, 915, 1139). W pożegnalnej scenie z żołnierzem, kiedy ma już odjeżdżać razem z Filokomasjum, okpiwszy głupiego oficera na całej linji, tak znakomicie udaje swój żal z powodu odjazdu, że aż za dobrze, bo żołnierz, wzruszony jego przywiązaniem, chce go w końcu zatrzymać, przeciw czemu Palestrjo musi znów bronić się energicznie, apelując do obowiązku dotrzymania raz danego słowa i zapewniając z westchnieniem, że on już „ścierpi, cokolwiek wypadnie": „patiar, quidquid est" (w. 1357–).

Słusznie zwrócił uwagę Leo[1] ~~(1895 i 1912)~~ na uderzającą analogję pomysłu i budowy między tą sceną, a końcową sceną tragedji Eurypidesa „Helena", gdzie przebrany Menelaus, podobnie jak tu przebrany Pleusikles, chcąc wyrwać Helenę z rąk Theoklymenosa, zabiera ją na okręt, niby w celu złożenia na pełnem morzu ofiary za Menelausa (który rzekomo zatonął) i w ten sposób razem z żoną ucieka. W intrydze tej, polegającej poprostu na wywiedzeniu w pole przeciwnika, powtarza się u Eurypidesa nawet ten szczegół, że Helena za dobrze udaje swą uległość wobec Theoklymenosa i ten o mało co nie niweczy całego planu, chcąc Helenie dodać orszak swych ludzi do pomocy. Jest to niezwykle wymowny dowód na to, jak ścisły związek istnieje między tragedją Eurypidesa, zabarwioną nieraz czysto komicznemi motywami, a grecką komedją nową, w której znów nie brak nieraz sytuacyj wprost tragicznych, przez Plauta co prawda najczęściej znów na komizm transponowanych. ~~(por. wyżej str. 65, 69)~~

1) Plaut. Forsch.², str. 165-167.

Orjentacyę słuchaczów o wypadkach, które poprzedziły samą sztukę i do jej zrozumienia są potrzebne, daje autor w osobnym występie Palestrjona, a więc jednej z osób sztuki, która, wypadając właściwie z roli, powiada:

„Ja mam wielką ochotę treść wam opowiedzieć –
Jeśli wy mnie zechcecie łaskawie posłuchać.
Kto zaś słuchać nie zechce, niech wstanie i wyjdzie,
By miał miejsce gdzie taki, który słuchać zechce –
Więc teraz treść wam ~~opowiem~~ podam i tytuł komedji,
Dla której tu siedzicie, w tem miejscu wesołem,
I którą tu niebawem przed wami grać mamy ---" (w. 79–)

Następnie – podobnie jak w „Kupcu" Charinus (p. wyżej st.), łamiąc illuzję sceniczną, opowiadał „o treści sztuki i o swej miłości" – podaje wyjaśnienie sytuacji, poprzedzone nazwiskiem greckiej i rzymskiej sztuki. Ta jest jednakże różnica, że tutaj ten prolog – bo jest to prolog właściwie – umieszczono nie na samym początku sztuki, ale ~~już~~ dopiero po pierwszej scenie, między żołnierzem a jego pasożytem. Scena ta, jakby przygrywka, służy tylko do zapoznania widzów z główną osobą sztuki i jej charakterem; pasożyt, występujący tutaj nie ukazuje się już później zupełnie, jest więc t. zwaną „osobą wstępową" (πρόσωπον προτατικόν) wprowadzoną tylko po to, by żołnierz miał z kim porozmawiać, okazując przez to swe cechy charakterystyczne.

Szereg poważnych uczonych[1] (w rzędzie których stanął Leo i Fränkel) ~~(Lorenz), (F. Schmidt), (Ribbeck), (Langen) z Ky~~ ~~dzyńskim Leo na czele (1895 i 1912)~~ ~~(za nim Fränkel 1912)~~ dopatruje się w kompozycji sztuki pewnych niezgodności i niekonsekwencyj, które dadzą się streścić w następujących punktach:

1) Motyw przebitej ściany i zmyślonych sobowtórów, który jest podstawą pierwszej części sztuki, nie gra rzekomo żadnej roli w jej drugiej połowie, gdzie osią całej akcji jest pomysł oszukania żołnierza zapomocą owej fałszywej żony Periplektomenusa.

2) Z wierszem 595 wchodzi Periplektomenus do domu, gdzie, jak mówi, odbędzie się posiedzenie pełnego senatu" („frequens senatus poterit nunc haberier"), by się naradzić z Palestrjonem (i Pleusiklesem) nad całą sprawą. Tymczasem zaraz potem (w. 596–) wychodzą oni przed dom po to, by się tutaj naradzić („concilium quod habere volumus"), pomimo, że przy tem (w. 612) odwołuje się do jakiegoś planu wewnątrz domu ułożonego („eodem consilio, quod intus meditati sumus gerimus rem" w. 612) – co znów w sprzeczności staje z ich rozmową, zawierającą przecież nowy plan, najwidoczniej teraz dopiero, po raz pierwszy przez Palestrjona podany („ego inveni lepidam sycophantiam --- igitur id, quod agitur, hic primum praevorti decet" w. 765–).

3) Sceledrus, niewolnik Pyrgopolinicesa, przekonany zupełnie o swej winie, że bezpodstawnie zaczepiał niewinną Filokomasjum, z obawy przed

1) Leo, Plaut. Forsch.² st. 178-185; Fränkel m. pod. st. 253-262. W obu tych dziełach znaleźć można dawniejszą literaturę.

karą postanawia (w. 581–) uciec z domu i ukryć się na kilka dni, gdy tymczasem później dowiadujemy się, że Sceledrus upił się i śpi (w. 813–).

Te zarzuty przeciw jednolitości kompozycji mają dowodzić, że Plautus ~~kontaminowal~~ zlepił tutaj i to w dość niedbały sposób dwie greckie komedye, a to jedną opartą na motywie przebitej ściany, względnie rzekomych sobowtórów i drugą polegającą na pomyśle podstawionej żony.

Pomimo wielkiego prawdopodobieństwa nie mogę tej t. z. „kontaminacji" tutaj uważać za zupełnie pewną,[1) ~~jak to już Ussing podkreślał (1882) a potem Michaut (1920)~~ a to z następujących powodów:

1) Oba główne motywy intrygi nie przeszkadzają sobie bynajmniej, bo przebicie ściany wraz z motywem sobowtórów ~~wmawianiem~~ służy tylko do ułatwienia ~~spotykania~~ kochankom spotykania się – jak sam Palestrjo mówi: „qui amantis una inter se facerem convenas" (w. 139) – a gdy ich Sceledrus zobaczył, do obałamucenia go, że tylko siostrę bliźnią widział; do faktycznego odebrania żołnierzowi dziewczyny trzeba było innego pomysłu i do tego celu służy motyw podstawionej, zakochanej żony sąsiada. Pomimo to sprawa przebitej ściany i owych rzekomych sióstr bliźnich nie idzie w zapomnienie bynajmniej; owszem i w drugiej części sztuki często wybitną gra rolę (n. p. w. 806, 1088, 1154 i 974–, 1102, 1146, 1313, 1315–), tak, że całą akcję od początku do końca można uważać nawgół za należycie związaną ~~jednolitą i konsekwentną~~; a jeśli są tu mniej więcej zastanawiające usterki ~~nawet drobne~~, to kto zaręczy, że nie było ich już w greckim oryginale?

, jak n. p. zapowiedź uczty (w w. 738 i 749), przy której miało widocznie nastąpić wspomniane w w. 805– spotkanie żołnierza, młodzieńca i jego kochanki – obok zupełnego zarzucenia później tego motywu[2) ~~(Fränkel 1922)~~,

znajomić.

3) Jeśli Sceledrus zapowiedział, że ucieknie, a nie uciekł, to jest to dostatecznie umotywowane tym właśnie faktem, że się upił, a ~~gdy~~ nie można mieć do autora pretensyj za użycie takie a nie inne motywu.

Jeśliby jednak nawet bez (dotyczącej tego upicia się) sceny z durejonem (w. 713–866) można się było zupełnie obejść[3) ~~(Fränkel 1922)~~, to to jeszcze nie dowód, że scena ta w całości została właśnie przez Plauta skąd ingąd dodaną. Od Plauta pochodziło może tylko rozszerzenie i przejaskrawienie barw „pijackich" tej sceny.

pestach (w. 1011–1093), t. j. tę scenę, gdzie Palestrjo, Pyrgopolinices, i podstawiona służąca owej rzekomo w żołnierzu zakochanej matrony omawiają z komicznym patosem owe bardzo „ważne" sprawy sfingowanej i wielkiem ożywieniem afery miłosnej. Ten uderzający brak liryki, której Plautus nawgół tak chętnie hołduje, wskazuje widocznie już na to, że jest to jedna z wczesnych sztuk ~~[illegible]~~ jego, podobnie jak to zaobserwowano wyżej (p. str.) przy ~~Asinarji~~ „Komedji oślej". Zgodnie z tem

1) Nie uważał „kontaminacji" Ussing (T. Macci Planti Comoediae, IV. 1. Hauniae, 1882, str. 222) chociaż zapatrywań swych nie udowodnił. Przeciw „kontaminacji" wypowiada się Michaut (m. pod. str. 272–276).

2) Fränkel, m. pod. str. 254– 3) Fränkel, m. pod. str. 258–

4) M. pod. str. 34–40.

karą postanawia (w. 581–) uciec z domu i ukryć się na kilka dni, gdy tymczasem później dowiadujemy się, że Sceledrus upił się i śpi (w. 813–).

Te zarzuty przeciw jednolitości kompozycji mają dowodzić, że Plautus ~~[illegible]~~ zlepił tutaj i to w dość niedbały sposób dwie greckie komedje, a to jedną opartą na motywie przebitej ściany, względnie rzekomych sobowtórów i drugą polegającą na pomyśle podstawionej żony.

Pomimo wielkiego prawdopodobieństwa nie mogę tej t. z. „kontaminacji" tutaj uważać za ~~przez~~ zupełnie pewną,[1] ~~jak to już Ussing (podkreślał (1882)~~ ~~potem Michaut (1920)~~ a to z następujących powodów:

1) Oba główne motywy intrygi nie przeszkadzają sobie bynajmniej, bo przebicie ściany wraz z motywem sobowtórów ~~[illegible]~~ służy tylko ~~[illegible]~~ do ułatwienia ~~[illegible]~~ spotykania się ~~[illegible]~~ kochankom ~~ich [illegible]~~ – jak sam Palestrjo mówi: „qui amantis una inter se facerem convenas" (w. 139) – a gdy ich Sceledrus zobaczył, do obałamucenia go, że tylko siostrę bliźnię widział; do faktycznego odebrania żołnierzowi dziewczyny trzeba było innego pomysłu i do tego celu służy motyw podstawionej, zakochanej żony sąsiada. Pomimo to sprawa przebitej ściany i owych rzekomych sióstr bliźnich nie idzie w zapomnienie bynajmniej [illegible] w dalszej części sztuki często [illegible] gra słów (n. p. w. 806,

2) Niezgodność w scenie od w. 596, gdzie jest mowa o naradzie w domu i o planie tam ułożonym, pomimo że właściwie przed domem ten plan się układa, wytłumaczyć można tem, że jest to tylko technicznie nieznaczne wydobycie

Obejść się zatem możemy bez przyjmowania „kontaminacji", a podkreślić należy, że nawet Kakridis[4] ~~(1904)~~ który jest tak skłonny do wyszukiwania „kontaminacji" w sztukach plautyńskich, w kwestji „Żołnierza" jest jej stanowczym przeciwnikiem.

„Miles Gloriosus" ma bardzo mało ~~liryki~~ miar lirycznych, bo tylko jedną partję śpiewaną w anapestach (w. 1011–1093), t. j. tę scenę, gdzie Palestrjo, Pyrgopolinices i podstawiona służąca owej rzekomo w żołnierzu zakochanej matrony omawiają z komicznym patosem owe bardzo „ważne" sprawy sfingowanej i wielkiem ożywieniem afery miłosnej. Ten uderzający brak liryki, której Plautus naogół tak chętnie hołduje, wskazuje niedwuznie już na to, że jest to jedna z wczesnych sztuk ~~[illegible]~~ jego, podobnie jak to zaobserwowano wyżej (p. str.) przy ~~Asinarji~~ „Komedji oślej". Zgodnie z tem

1) Nie uznaje „kontaminacji" Ussing (T. Macci Plauti Comoediae, IV. 1. Hauniae, 1882, str. 222) chociaż zapatrywań swych nie udowodnił. Przeciw „kontaminacji" wypowiada się Michaut (m. pod. str. 272–276).

2) Fränkel, m. pod. str. 254– 3) Fränkel, m. pod. str. 258–

4) M. pod. str. 34–40.

starał się wykazać Andrew F. West[1] ~~(1887)~~, że w wierszach 219-230, gdzie Periplektomenus w formie rozkazu wojskowego daje Palestrjonowi polecenia co do podejścia Pyrgopolinicesa i jego otoczenia, znajduje się szczegółowa alluzja do operacyj z 2. wojny punickiej, w chwili objęcia dowództwa przez starszego Scipiona, t.j. w r. 205 i że w tym właśnie roku grano po raz pierwszy „Żołnierza". Trudno jednakże uwierzyć, żeby w takim komicznie żartobliwym ustępie zawierało się niemal że ścisłe sprawozdanie z akcji bojowej armji rzymskiej i dlatego chronologję sztuki trzeba oprzeć raczej na wyraźnej ~~[illegible]~~ wzmiance o ukaraniu rzymskiego poety, znajdującej się w w. 211-i nast. Plautus (Periplektomenus) dawszy opis niewolnika Palestrjona, w trakcie rozmyślań, opierającego swą brodę na łokciu, przypomina sobie wygląd owego poety, któremu brodę słupem pręgierza podparto:

--- „Teraz właśnie coś buduje: słupem podparł brodę —
Nie dalibóg — ta „budowa" mnie się nie podoba,
Bo przecie tak, rzymskiemu, słyszę, pysk podparto
I dwaj stróże go pilnują ciągiem, dniem i nocą ---!

Odnosi się to oczywiście do katastrofy Newjusza w r. 204 (p. wyżej str.) i na ten czas zapewne wypada pierwsze wystawienie „Żołnierza", stanowiącego tem samem najstarszą z zachowanych komedyj plautyńskich.

O oryginale greckim nic pewnego nie wiemy, pomimo iż z prologu ~~[illegible]~~ znamy jego tytuł, 'Αλαζών:

„'Αλαζών się po grecku zowie ta komedja:
My na to po łacinie „Samochwał" mówimy" (w. 86-87).

Przez porównanie plautyńskiego samochwała Pyrgopolinicesa z terencjuszowskim Thrasonem (w „Eunuchu"), okazuje się, że plautyński żołnierz ~~[illegible]~~ posiada rysy znacznie jaskrawsze i przechodzi poprostu w karykaturę. Ponieważ Thraso pochodzi od Menandra, co sam Terencjusz wyraźnie zaznacza, przeto wnioskuje stąd Leo[2] ~~(1895 i 1912)~~, że typ plautyńskiego żołnierza stworzył jakiś naśladowca i następca Menandra, który w nakładaniu śmiesznych barw chciał Menandra niejako prześcigać. W takim razie pierwowzór plautyńskiego Żołnierza Samochwała pochodziłby od jakiegoś pisarza greckiej komedji nowej z epoki po-menandrowskiej, a godziłoby się z tem, przyjmowane naogół ~~[illegible]~~ oznaczenie daty „'Αλαζόνα" greckiego na czas ok. r. 299 lub 287, oparte na wzmiankach Pyrgopolinicesa o syryjskim królu Seleukosie (w. 75, 948, 951). Nie trzeba jednakże pomijać możliwości, że te przesadnie komiczne rysy pochodzą od samego Plauta, który tak może na swój sposób przerobił i ożywił spokojny typ menandrowski, podczas gdy Terencjusz zachował ściśle charakterystykę oryginału. W każdym razie sztuka terencjuszowska, z postacią samochwała Thrasona i nieodstępnego pasożyta Gnathona, tudzież znane już nieco dokładniej z nowo znalezionych fragmentów greckie ~~[illegible]~~ źródło Terencjusza „Pochlebca" (Κόλαξ) Menandra,

1) On a patriotic passage in the Miles Gloriosus of Plautus, American Journ. of Philology, VIII (1887) str. 14-33
2) Plaut. Forsch.² str. 115, uw. 3.

golnie również tę parę: żołnierza (Bizsa) i pasożyta (Struthiasa) znajdujemy, każą przypuszczać (wobec braku dawniejszych przykładów), że połączenie tych dwóch postaci, samochwała (ἀλαζών) i pochlebcy (κόλαξ), widoczne również w plautyńskiej sztuce, datuje się od Menandra.
Tylko na czczych domysłach jednak opierają się przypuszczenia niektórych uczonych, że autorem „Alazona”, na którym opierał się Plautus był sam Menander ~~(Ranke, 1900)~~ lub Filemon dążący zawsze do prześcignięcia Menandra[1] ~~(Dietze, 1901)~~.

Na uwagę zasługuje fakt, że zupełnie podobny motyw, jak w pierwszej zwłaszcza części „Żołnierza” znajduje się w jednej noweli z „Tysiąca i jednej nocy”, a mianowicie w opowiadaniu „o garbarzu (inna wersja o złotniku), jego żonie i żołnierzu”; spotykamy tu ten sam pomysł przebicia ściany, potajemnego przejścia, którem schodzi się żona garbarza z żołnierzem, jakoteż ten sam, co u Plauta motyw rzekomej bliźniej siostry, w którą silnie wierzy poczciwy garbarz, chociaż na własne oczy widzi żonę u owego żołnierza. Tak samo bowiem jak plautyńska Filokomasjum i ona umie szybko przebiegać z jednego mieszkania do drugiego. ⌞O ile chodzi o wyjaśnienie zachodzącego tutaj związku, to może tu być mowa oczywiście tylko o greckim oryginale Plauta i tu są dwie możliwości: Albo mamy tu do czynienia z jakąś starszą nowelą grecką, która dostała się na Wschód razem z armją Aleksandra Wielkiego[2] ~~(E. Rohde 1900)~~, albo - co może prawdopodobniejsze - jest to opowieść, wyrosła na tle awanturniczego życia żołnierzy i oficerów z wojennej epoki hellenistycznej, która dostała się do komedji wraz z typem alazona-żołnierza i wraz z komedją, roznoszona po całym świecie przez wędrowne trupy aktorskie, dotarła na Wschód, do noweli arabskich, stanowiących zbiór „Tysiąca i jednej nocy”[3] ~~(O. Ribbeck 1882)~~. —

Theopropides drżący ze strachu nie śmie drzwi nawet dotknąć, gdy w tem nagle przychodzi, najmniej chyba teraz potrzebny, lichwiarz, od którego panicz pożyczał pieniądze i pomimo, że Tranjo chce go we wszelki możliwy sposób uciszyć i odprawić, z wrzaskiem domaga się zwrotu pieniędzy, lub co najmniej procentów. Lecz i tu Tranjo nie traci głowy: Najbezczelniej opowiada staremu Theopropidesowi, że po opuszczeniu tego zaczarowanego domu syn kupił inny dom i na zadatek właśnie pożyczył te pieniądze. Stary, uradowany z przedsiębiorczości syna, obiecuje zwrócić całą sumę, ale chce koniecznie widzieć i oglądać ten „nowy dom”. Skąd go tu wytrzasnąć? I tu nieluzowolni spryt nie zawodzi Tranja: Sąsiadowi Simonowi opowiada, że Theopropides chciałby oglądnąć jego dom, mając u siebie robić na wzór jego pewne przebudowy, a uzyskawszy pozwolenie Simona, oświadcza Theopropidesowi, że syn kupił ten właśnie dom od sąsiada: Można go zaraz oglądnąć, tylko ze względu na uczciwość Simona,

1) Dietze, m. pod., str. 42. 2) E. Rohde, Der griechische Roman[2], (1900 Leipzig), str. 578-601. S. Hammer (De amatoriis Graecorum fabulis observationes, Charisteria Casimiro de Morawski... oblata, Cracoviae, 1922, str. 114-115) widzi w końcowej awanturze Żołnierza typowy przykład greckiej powiastki „o wiarołomstwie”.
3) O. Ribbeck, Alazon, Leipzig 1882, str. 75.

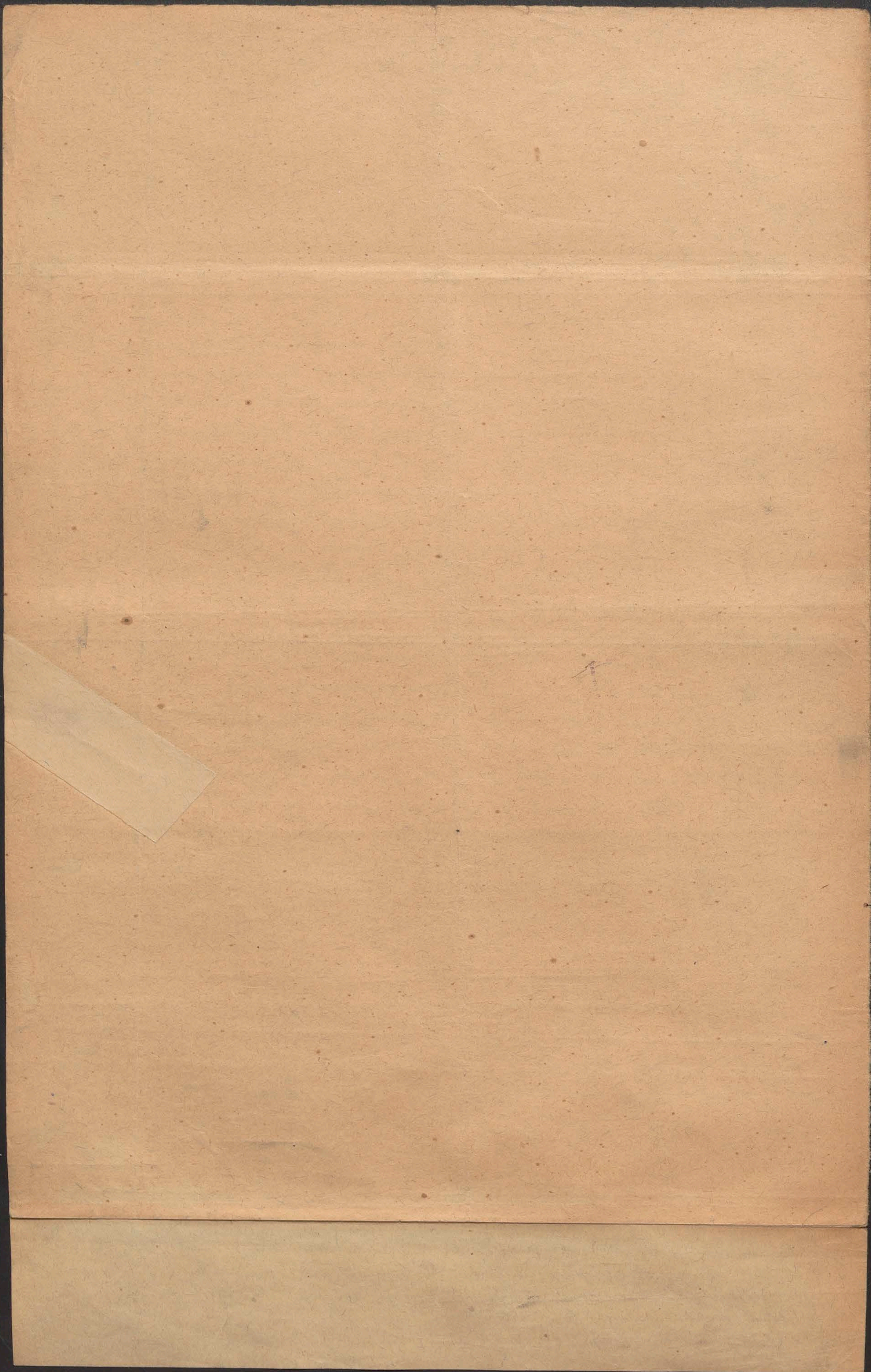
13.

„Strachy" (Mostellaria)

Tytuł oznacza komedję o straszydle (monstrum, mostellum) ~~czyli poprostu „Strachy"~~. Rzecz dzieje się w Atenach. Bogaty kupiec Theopropides jest już od trzech lat na podróżach handlowych, a tymczasem w domu synalek jego Filolaches trwoni przy pomocy niewolnika Tranjona majątek ojcowski na tańce, hulanki, swawole. Niema prawie dnia bez uczty i pijatyki, wreszcie panicz zaczyna pożyczać od lichwiarzy, jak i ostatnio znaczniejszą sumę na wykupno i wyzwolenie hetery Filematjum, w której się kocha. Właśnie odbywa się w domu Theopropidesa wielka uczta, na którą przyszedł i towarzysz Filolachesa Kallidamates ze swoją kochanką, Delfjum, gdy nagle Tranjo przynosi z portu hjobową wieść, że ojciec wrócił właśnie niespodziewanie i lada chwila tu nadejdzie. Zamieszanie ogromne, zwłaszcza że nie wszyscy uczestnicy biesiady mogą stać dobrze na nogach – ale nieoceniony Tranjo postanawia ojca za wszelką cenę powstrzymać od wejścia do domu. W tym celu wszystkim biesiadnikom każe się schować do ~~wnętrza~~ domu – mogą ucztować dalej; tylko po cichu – drzwi zamyka na klucz, a nadchodzącego Theopropidesa ostrzega z tajemniczą miną, żeby pod żadnym warunkiem nie poważył się nawet zbliżyć do tego opuszczonego przez wszystkich domu, w którym duch zabitego niegdyś człowieka straszy od kilku miesięcy. Theopropides drżący ze strachu nie śmie drzwi nawet dotknąć, gdy w tem nagle przychodzi, najmniej chyba teraz potrzebny, lichwiarz, od którego panicz pożyczał pieniądze i pomimo, że Tranjo chce go we wszelki możliwy sposób uciszyć i odprawić, z wrzaskiem domaga się zwrotu pieniędzy, lub co najmniej procentów. Lecz i tu Tranjo nie traci głowy: Najbezczelniej opowiada staremu Theopropidesowi, że po opuszczeniu tego zaczarowanego domu syn kupił inny dom i na zadatek właśnie pożyczył te pieniądze. Stary, uradowany z przedsiębiorczości syna, obiecuje zwrócić całą sumę, ale chce koniecznie widzieć i oglądnąć ten „nowy dom". Skąd go tu wytrzasnąć? I tu nieluzowolski spryt nie zawodzi Tranjona: Sąsiadowi Simonowi opowiada, że Theopropides chciałby oglądnąć jego dom, mając u siebie robić na wzór jego pewne przebudowy, a uzyskawszy pozwolenie Simona, oświadcza Theopropidesowi, że syn kupił ten właśnie dom od sąsiada: Można go zaraz oglądnąć, tylko ze względu na wrażliwość Simona,

1) Dietze, m. przed., str. 42. 2) E. Rohde, Der griechische Roman[2], (1900 Leipzig), str. 578–601. S. Hammer (De amatoriis Graecorum fabulis observationes, Charisteria Casimiro de Morawski… oblata, Cracoviae, 1922, str. 114–115) widzi w końcowej awanturze żołnierza typowy przykład greckiej powiastki „o wiarołomstwie".

3) O. Ribbeck, Maron, Leipzig 1882, str. 75.



który zatyje już sprzedaży, nie należałoby mu nic o kupnie wspominać. Teopropides ogląda więc cudzy dom, niezmiernie ucieszony tak wyjątkowym interesem – gdy nagle, po chwilowem odejściu Tranjona, spotyka się przypadkiem z niewolnikami Kallidamatesa, przychodzącymi po swego pana, później z Simonem – już bez asysty sprytnego kształna Tranjona – i wszystko się wydaje. Oszukany i rozzłoszczony staruch pożycza pachołków i rzemieni na Tranjona, ale szczwany ten lis najspokojniej chroni się na stopnie ołtarza, skąd stary zwyczaj nie pozwalał ruszyć nikogo. Kallidamates wreszcie, który tymczasem wyspał się już i wytrzeźwiał, wstawia się do Theopropidesa za synem i niewolnikiem tak skutecznie, że dobroduszny staruszek daje się w końcu przebłagać. Najtrudniej jest mu wypowiedzieć słowo przebaczenia dla Tranjona, ale ten najlepiej go sam przekonywa mówiąc:

„Czemuż się znów tak ociągan – ~~ociąż~~ jutro znów coś zbroję
Wtedy razem mnie ukarzesz, za jedno i drugie!"

Główną postacią tej znakomitej sztuki jest właśnie ów niewolnik Tranjo, który jako powiernik młodego pana gra tu taką rolę, jak n.p. Chryzalus w „~~Bacchides~~ Siostrach" (p. wyżej str. . .), lub Epidikus w sztuce tegoż imienia (p. wyżej str.   ) Jest on w każdej sytuacji, nawet najwięcej naprężonej i niebezpiecznej zupełnie pewny siebie i niczem nie da się zbić z tropu. Tak n.p. kiedy starego Theopropidesa zatrzymuje przed zamkniętym i rzekomo od 7 miesięcy zupełnie opuszczonym domem, nagle z wewnątrz daje się słyszeć okrzyk któregoś z pijanych gości, Tranjo jednak nie traci głowy, lecz na stronie upomina owego „ducha", by siedział cicho, a starego objaśnia, że to właśnie był głos owego nieboszczyka, wygrażającego się za to naruszenie jego spokoju:

Bo dalibóg, to pewnie umrzyk się upomniał
O to, żeś się ośmielił do drzwi tych zapukać!

Każe zatem staremu zasłonić głowę, wezwać Herkulesa i uciekać co prędzej, nie oglądając się, co też Theopropides skrupulatnie wykonywa (v. 431–).

Tranjo jest jak w ukropie w następnej scenie (v.532–), kiedy rozmawia z Theopropidesem, a tu najniepotrzebniej zjawia się lichwiarz i z wielkim krzykiem domaga się zwrotu pożyczonych młodemu panu pieniędzy, lub procentów. Wszystko wisi na włosku, bo stary przecież zaraz zwraca uwagę na to i wszystko może się wydać, ale Tranjo w jednej chwili zmyśla bajkę o kupieniu domu, o pożyczeniu pieniędzy na zadatek i Theopropides, niezmiernie zadowolony z tak dobrego interesu, sam nawet załatwia sprawę z niebezpiecznym lichwiarzem. [Znakomicie później wywiązuje się ze swego zadania w scenie owego oprowadzania Theopropidesa po rzekomo kupionym domu Simona (v. 784–), gdy stając ciągle między ~~[illegible]~~ starymi, z niesłychanym sprytem nie dopuszcza do porządnej rozmowy między nimi, by Simo nie dowiedział się o tej niby sprzedaży jego domu, a Theopropidesowi tłumaczy wszystkie odezwania się Simona o swym własnym domu, jako oznaki niewczesnego żalu ~~[illegible]~~ z powodu nieopatrznej sprzedaży.

Obu staruchów świetnie wywodzi w pole, a w końcu nawet drwi sobie z nich w ten sposób, że z wyraźną allurją do siebie i ich obu – co publiczność doskonale rozumie – pokazuje Theopropidesowi jakieś, w jego fantazji tylko istniejące, malowidło na ścianie domu, gdzie rzekomo jeden sprytny ptak (wrona) naigrawa się z dwóch starych sępów:

Tranjo

„Widzisz obraz: (Jedna wrona) kpi sobie z dwóch sępów!

Theopropides (wytrzeszcza oczy; to samo Simo)

Nic nie widzę.

Tranjo

A ja widzę. Tu między sępami
Stoi wrona i drwi sobie z dwóch sępów naprzemian.
Wiesz co: popatrz w moją stronę, to wronę zobaczysz –
Widzisz już?

Theopropides (jeszcze więcej wytrzeszczając oczy)

Ja żadnej wrony wcale tu nie widzę.

Tranjo

No to patrz tam, w waszą stronę; gdy wrony nie uwidzisz,
To potrafisz może dojrzeć przynajmniej te sępy!

Theopropides (obraca się w drugą stronę i znów oczy wytrzeszcza)

Nie, ja tutaj, krótko mówiąc, wogóle nie widzę
Malowidła z żadnym ptakiem!

Tranjo

No już dość, daj spokój;
Wzrok (masz kiepski) ze starości, więc dojrzeć nie możesz!" (v. 832–)

Przy samym końcu sztuki, gdy pewny siebie i bezpieczny, siedząc na ołtarza, drwi sobie bezkarnie ze starego, a ten, nie mogąc sobie dać rady z szelmowskim sługą, woła z wściekłością:

„Ja już nie wiem co mam robić!

Tranjo „radzi" mu najspokojniej, „co ma robić":

Znasz się z Difilosem,
Albo może z Filemonem? Im o tem opowiedz,
Jak cię w pole wyprowadził twój własny niewolnik:
Świetny pomysł „oszukaństwa" do jakiejś komedji!" (v. 1149–)

Być może, że żart ten był już w greckim oryginale[1] (1883), ale nie jest też wykluczone, że stworzył go sam Plautus, wymieniając tu tak jednym tchem, jakgdyby ustalone już typy komedjopisarzy, znanych publiczności rzymskiej choćby z własnych jego prologów, takich jak np. w „Pannie Młodej":

„Klerumenoi" się zowie ta sztuka po grecku;
Po rzymsku: „Losujący". Difilus ją pisał
Po grecku; a znów po nim, później, po łacinie,
Nasz Plautus ... (v. 31– por. „Lina" v. 31–)

1) Leo, Hermes 18 (1883) str. 559–560 (Lectiones Plautinae).

lub w „Kupcu":

„Emporos" Filemona sztuka zwie się grecka,

Po łacinie zaś „Kupiec" Makcjusza Tytusa -- (w. 9-, por. Trin. w. 19-)

Scenę wielce charakterystyczną dla życia greckiego i nowej komedji greckiej jest rozmowa między młodą ~~[illegible]~~ Filematjum, reprezentującą typ t. z. „dobrej hetery" i oddaną prawdziwie Filolachesowi, a starą i na cztery nogi kutą służącą Skafą, która dziewczynie wykazuje niepraktyczność wiązania się miłością z jednym i daje jej cynicznie-praktyczne wskazówki, jak wyzyskiwać uczucie i urodę (w. 157-). Rady te – ilustrowane pełnemi gniewu okrzykami Filolachesa, który to wszystko z boku podsłuchuje – stanowią pewnego rodzaju „szkołę miłości" i należą do stałego repertoaru motywów erotycznej poezji ~~starożytnej~~, występującej na gruncie rzymskim po raz pierwszy w komedji i w komicznem ujęciu. Motywy te wystąpią później w elegji rzymskiej, a zwłaszcza w takiej „Szkole miłości" Owidjusza.

Scena następna, to bardzo ożywione w swem lirycznem tempie wejście przyjaciela Filolachesowego Kallidamatesa, wraz z jego przyjaciółką Delfjum (i zapewne resztą biesiadników), którzy po przehulanej nocy, z rana już zaczynają nową pijatykę u Filolachesa. U Plauta jest to partja śpiewana, „canticum", ~~[illegible]~~ ale w oryginale greckiej komedji nowej, gdzie, jak wiemy, liryczne miary wierszowe w ten sposób i w tej mierze nie występują, ta scena wyglądała zapewne inaczej: Z Kallidamatesem wchodził, a raczej wpadał ~~[illegible]~~ na scenę orszak rozbawionych biesiadników i ci, w przerwie między jedną sceną a drugą śpiewali ku uciesze widzów jakąś wesołą, pijacką piosenkę, może nawet i bez związku istotnego z treścią sztuki – jedyna resztka chóru starej komedji. ~~Przypuszczenie, uzasadnione po części już na podstawie dawniej znanych fragmentów greckiej nowej komedji (n. p. z „Leukadji" Menandra frg. 312, K. III. 89), potwierdzają zwłaszcza nowo znalezione sztuki Menandra, wykazujące, że autor greckiej nowej komedji zostawiał w tekście miejsca dla występów śpiewackich jakiegoś chóru, nie wchodzącego w skład fabuły i osób sztuki, a oznaczał te miejsca zachowanym do dziś tu i ówdzie znakiem: χοροῦ – „występ chóru", czyli „liryczne intermezzo", jak mylnymi powiedzieli. (Taką właśnie, zupełnie analogiczną do Mostellarji sytuację znajdujemy w „Perikejromene" Menandra (w. 71-) gdzie na końcu pewnej sceny, tuż właśnie przed znakiem χοροῦ, osoba mówiąca wskazuje na zbliżający się orszak podochoconych gości (na wpół przybywających):~~

~~παῖδες, μεθύοντα μειράκια προσέρχεται~~

~~παμπόλλα ...~~

~~i ich chóralny występ wypełniał bez wątpienia przerwę między tą a następną sceną.~~ Plautus, ~~który tego rodzaju personalem chórowym nie rozporządzał,~~ zamienił poprostu występ Kallidamatesa i jego kochanki Delfjum, tudzież ich spotkanie się przy uczcie z drugą parą kochanków: Filolachesa i Filematjum na obszerną partję śpiewaną (313-347). Jest to jedna z najwięcej ożywionych scen i ~~ale zawsze~~ i ~~wielkiemi sposobami dążył do ożywienia sztuki~~

najefektowniejsze w całej sztuce „canticum", składające się z następujących części: Solo Kallidamatesa (w bakchjach i kretykach), duet Delfjum i Kallidamatesa (w kretykach) wreszcie kwartet dwóch par: Kallidamatesa wraz z Delfjum i Filolachesa z Filematjum (w kretykach).

W tej partji spotykamy się po raz pierwszy w rzymskiej literaturze ze znakomitem przedstawieniem człowieka pijanego w osobie Kallidamatesa. Wchodzi on na scenę, zataczając się, oparty na swej przyjaciółce Delfjum, która mimo wszelkich wysiłków nie może uregulować dziwnie niedokończonych kroków zaimionego entuzjasty. Jeszcze większą trudność, niż dysponowanie nogami sprawia mu mówienie, bo dziwnie się jakoś zacina: „ecquid tibi videor ma-mma-madere?" / „czyż ci może się wydaje, żem pi-pi-pijany?" (w. 319–, 331) i czkawka nadzwyczajnie mu przeszkadza, zwłaszcza gdy do swej dziewczyny zwraca się z pieszczotliwem słówkiem „oczko moje": „o-o-ocellus meus!" (v. 325). Najwięcej irytuje się, gdy ktoś mu zarzuca że jest pijany (v. 331–), ale też zaraz po zbliżeniu się do stołu zasypia snem głębokim, zanim zdołał jeszcze kielich z winem do ust podnieść. Zasypia iście to najwięcej utrudnia akcję ratunkową, gdy Teopropides niespodziewanie przybywa. Na pół rozbudzony nie chce się ruszyć z miejsca i gdy mu Filolaches wykrzyczy w uszy, że ojciec wrócił i wstawać trzeba, on nie denerwując się zbytnio, z pijacką logiką odpowiada:

„Twój ojciec przyjechał?

A więc każ, niech nazad jedzie! Jak śmiał tesar wracać!"

~~Całe to życie hulaszcze i pijackie, z pewnością według oryginału greckiego tu nakreślone, zaczynało jednak powoli przenikać z Grecji do Rzymu, a na greckie jego pochodzenie wskazują niektóre wyrazy, choćby w tej tylko sztuce spotykane, jak np. „pergraecari" – „pohulać" (w. 22, 64, 960) lub oznaczenie greckiem słowem „crapula" – „kaczory" (w. 1122) tego kwaśnego nastroju po wielkiej hulance, który i u nas czasem obcym wyrazem specjalistów zwracać się (Katzenjammer).~~ ~~+ co wiele charakterystyczne~~

Wprowadzenie w treść sztuki odbywa się dzisiaj prologu – który ze względu na illuzję rzeczywistości zawsze jest czemś sztucznem – ale, podobnie jak np. w Epidikusie, zapomocą pierwszej sceny, przez krótkie dwu niewolników: Tranjona, służącego miejskiego, zaufanego lokaja wszystko wiedzącego, który jest prawą ręką panicza we wszystkich jego wybrykach – i poczciwego, a rubasznego Grunnjona[*], dobrego parobka, który nie posiada się z gniewu na widok lekkomyślnego trwonienia majątku. Przez to dobrze obmyślane przeciwstawienie charakterów i wynikłą stąd wymianę słów zyskuje autor znakomitą sposobność przedstawienia całej sytuacji i to w sposób zupełnie zgodny z postulatem illuzji rzeczywistości, jakkolwiek Grunnjo potem w ciągu sztuki nie występuje ~~(προσωπον προτατικόν)~~. Ponieważ jednak właściwa akcja rozpoczyna się dopiero od tej chwili, gdy przychodzi wieść o powrocie ojca (w. 348–), przeto wszystkie poprzedzające sceny, jakoto pełen chwilowej skruchy monolog Filolachesa, scena między Filematjum a Skafą, przybycie Kallidamatesa, okazują się również zręcznemi środkami expozycji, pozwalającemi Tem łatwiej obejść się bez prologu.

*) Czytam w Most. 47. 50 Grunnio (od grunnire) zamiast Grumio

~~Nie jest jednakże wykluczone, że Plautus, dbający niezmiernie o dokładną orjentację swych słuchaczy i tutaj dodał był prolog, dziś zaginiony, tak jak w „Kartagińczyku" i „Epidikusie" (p. wyżej str.)~~

Nie jest jednak wykluczone, że Plautus dodał był na początku prolog, zawierający jedynie wiadomości dydaskaliczne, jak w „Oślej Komedji", jeśli nie całą wstępną ~~wzmiankę o zapowiedzi~~.

Z wielkiem prawdopodobieństwem oznaczyć możemy tytuł, ale tylko tytuł, greckiego oryginału, ponieważ gramatyk Festus,[1] cytując pewne urywki z Mostellarji, określa je dopiskiem: „Plautus in Phasmate" (= Plautus w komedji p.t. „Phasma"). Najwidoczniej więc Festus użył tu tytułu greckiej sztuki, Φάσμα = „Zjawisko", podanego być może przez samego Plauta w zaginionym dziś prologu, gdzie zapewne na sposób swych prologów do „Panny Młodej" (~~Kasiny~~), „Żołnierza" i „Kupca" (czy „Oślej Komedji") mówił mniej więcej: „Phasma" haec Graece vocatur comoedia — Latine „Mostellariam" dicimus."

Komedje tego tytułu pisali — jak wiemy skądinąd — Menander, Filemon i Theognetos. Ponieważ jednak treść sztuki menandrowskiej, wspomnianej w prologu Terencjusza do „Eunucha", znamy dość dokładnie z komentarza Donata[F] i stąd wiemy, że nie okazuje ona żadnego podobieństwa do „Mostellarji", następnie to samo będzie trzeba powiedzieć o sztuce Theogneta, już na podstawie samego, dokładniej znanego tytułu: Φάσμα ἢ Φιλάργυρος[F] = „Zjawisko czyli Skąpiec", przeto jedynie Filemon mógłby tu wchodzić w rachubę. Jego też sztukę uważają niektórzy[2] za pierwowzór Plauta, powołując się głównie na ową wzmiankę o Filemonie i Difilonie na końcu sztuki (p. wyżej); nie może to być jednak rozstrzygające, bo Plautus nie wspomina przecież samego tylko Filemona, by już pominąć fakt, że jedyny znany fragment ze „Zjawiska" Filemona[F] żadnego charakterystycznego związku ze „Strachami" nie okazuje.

F Andrieï z nowych fragmentów

F (K. III. 364)

F (K. II. 502)

Bez względu na to, kto był autorem greckiego oryginału, przypuścić jednak możemy, a to na podstawie charakterystyki typu Filematjum jako t. z. „dobrej hetery" — podobnie jak to było n.p. w „Kupcu" — że sztuka grecka kończyła się „rozpoznaniem" jej jako wolno urodzonej i małżeństwem z Filolachesem, co Plautus zapewne jako zbyt banalne, zwyczajem swym odrzucił. —

14.

„Pers" (Persa)

Treść tej sztuki, której tłem są Ateny, odbija tem od innych sztuk plautyńskich, że stanowią ją amory niewolników, co musiało niezwykle oryginalnie wyglądać dla Rzymian, do takiej swobody niewolników zgoła nie przywykłych, skoro n.p. dziwił ich już nawet motyw prawidłowego małżeństwa wśród niewolników, „serviles nuptiae" w „Pannie Młodej" (~~Kasinie~~) (p. wyżej ...). Tem też tłumaczy się, że zaraz na początku sztuki, jeden niewolnik na wieść o zakochaniu się drugiego woła z udanem zdziwieniem: „iam servi hic amant?" — „co, już niewolnicy do miłostek się biorą?" (w. 25).

Niewolnik Toxilus, pod nieobecność pana swobodniejszy, zakochał się w heterze Lemniselenis i pragnie ją wykupić od ~~stręczyciela~~ stręczyciela Dordalusa, ale tak samo jak

[1] 162 M., 158 Lindś.; por. F. Ritschl. Parerg. I, str. 159. (305 M., 394 Lindś.)

[2] Leo, m. pod. Hermes 18 (1883), str. 560–561.

~~zacnta~~ młodzi panowie i on nic ma potrzebnych na to pieniędzy. Z pomocą przychodzi mu drugi niewolnik, jego przyjaciel Sagaristjo, który otrzymawszy od swego pana pieniądze na zakupno wołów, wszystkie pieniądze oddaje Toxilusowi, a ten wykupuje za nie i wyzwala swoją Lemniselenis. Teraz jednakże chodzi o wydostanie tych pieniędzy z powrotem, by ochronić o ile możności grzbiet Sagaristjona i w tym celu obmyślają niewolnicy sprytny podstęp, który jest właściwą osnową komedji: Sagaristjo przebiera się za Persa – stąd tytuł sztuki – który rzekomo właśnie przybył do Aten, przyprowadzając na sprzedaż pewną brankę ze znakomitego rodu, a Toxilus namawia Dordalusa, aby ją kupił dla swego przedsiębiorstwa. Tą perską branką jest przebrana córka namówionego pasożyta Saturjona, który w tej samej chwili, gdy Dordalus za nią wypłacił pieniądze, występuje jako ojciec wolno urodzonej dziewczyny, odbiera ją, a Dordalusa ciągnie do sądu za zbrodniczy handel. ~~[illegible]~~ Pieniądze ~~[illegible]~~ odzyskane, a Toxilus ~~[illegible]~~ uradowany, wraz ze swoją Lemniselenis i z Sagaristjonem ~~[illegible]~~ urządza wielką ucztę, stanowiącą zakończenie sztuki. Gdy do ucztujących zbliża się zrozpaczony Dordalus, który już się dowiedział, że to Toxilus i Sagaristjo tak go sromotnie podeszli, biesiadnicy z iście niewolniczą nieokrzesanością rozbijają mu na głowie ~~kubki~~ bufle, okładają potem pięściami i wśród przekleństw zjednoczonemi siłami wyrzucają.

Sztuka ta o nastroju mocno rubasznym, co wynikło może stąd, że całe środowisko stanowią niewolnicy, służba, obfituje aż do przesady w ~~[illegible]~~ ostre żarty i pełne obelg rozmowy, w których spotykający się najpierw przez długi czas obrzucają się nawzajem najrozmaitszemi przezwiskami, zanim sobie wreszcie powiedzą, albo czasem i nie powiedzą, o co im chodzi. Takiem jest n.p. spotkanie kłótliwego i pyszałkowatego chłopca Pegnjuma ze służącą Sofoklidiską (w. 200-), gdzie dopiero po prawie 50 wierszach zażartych przekomarzań i sprzeczek dochodzi do wyjaśnienia celu rozmowy, lub kłótnia tegoż chłopca z Sagaristjonem (w. 272-) która wcale do żadnego rezultatu nie doprowadza. Za próbkę, ~~[illegible]~~ do jakiej wprawy doszedł Plautus w dobieraniu obelg i przezwisk, które tu w usta włożył tym ordynarnym osobom, może służyć duet wyzwisk między Toxilusem a ~~rajfurem~~ stręczycielem Dordalusem w chwili wręczania mu pieniędzy za dziewczynę, gdzie jednemu i drugiemu aż tchu brakuje przy recytowaniu całej litanji przekleństw:

Dordalus

Toxilu, cóż tam słychać?

Toxilus

Ty błoto rajfurskie,
Ty śmietniku publiczny, z gnojem pomieszany,
Świnia, sowa, łotr, zbrodniarz, zakała narodu!
Krogulec na pieniądze, drapieżnik zawistny,
Ścigacz ~~[illegible]~~ zdzierca porywacz – nikt by w trzystu wierszach
Twych łajdactw nie wygadał! No, bierz te pieniądze!

Dordalus

Toż pozwól mi odetchnąć – zaraz ci odpowiem:
Mężu pierwszy w narodzie – stajnio niewolnicza,

Dziewek takich wybawco, ścierko od batogów,
Ty tarło kajdaniarskie! Obywatel żaren,
Dożywotni niewolnik, żarłok, złodziej, hultaj –
Do już daj te pieniądze, daj grosze, szubrawcze! (v. 406–)

Chodziło tu wszędzie najwidoczniej o danie „koncertu" grubjańskiej kłótni – oczywiście wśród zapamiętałej gestykulacji aktorów – co zwłaszcza dla południowych nerwy Italczyków i dziś od takich sprzeczek nie stroniących, szczególny urok mieć musiało. Najprawdopodobniej zatem sam Plautus to środowisko niewolnicze w tym celu wyzyskał, by obniżając zapewne i pogrubiając nastrój greckiej sztuki, dać upust rodzimemu temperamentowi. W komedji tej, słabej naogół, nie brak jednakże momentów udatnych i szczegółów szczerze komicznych. Tu należą n.p. rysy, jakiemi określony jest pasożyt „Saturio" – „Nasytek", oczywiście na kpiny tak przez Plauta nazwany, bo nigdy przecież nie jest „satur" – syty. Okazuje on również ów charakterystyczny dla niektórych komicznych pasożytów objaw, że lubi udawać uczonego i chwali się posiadaną rzekomo w domu całą skrzynią książek: „librorum eccillum habeo plenum soracum (domi)" (v. 392.), które chowa na posag dla córki, niezbyt coprawda z tego wiana ucieszonej. Nie jest to zresztą byle jaki pasożyt, ale jak to wyraźnie sam zaznacza w monologu, w którym przedstawia się publiczności, ma on już w swym pieczeniarskim zawodzie szanowne za sobą tradycje rodowe:

„Ja zawód starodawny po przodkach dziedziczę,
Zachowuję, wyznaję z wielkiem nabożeństwem!
Bo nigdy się nie trafił taki wśród mych przodków,
By nie pasł swego brzucha sztuką pieczeniarską:
Czy to ojciec, czy dziadek, pradziadek, czy nawet
Prapradziadek, lub ojciec, dziadek prapradziadka,
Zawsze oni – jak myszy – cudzą jedli strawę
I nikt ich żarłoczności nie zdołał przewyższyć!" (v. 53–)

W poczuciu swej wielkości, opartej na tak świetnych tradycjach, ma on pewne konkretne plany zbawiennych reform społecznych, które zaczyna nawet szczegółowo rozwijać – gdy nagle hamuje się w swym zapale i mówi:

„Lecz czyżem ja nie głupi, państwem się kłopotać?
Są przecież urzędnicy – ich przecie tem się martwić!" (v. 75–76.)

My wiemy już dzisiaj, że to nagłe ostudzenie Saturjona t.j. Plauta w gorącym zapędzie reformatorskim ma swe źródło w smutnem doświadczeniu, które ze swym „swobodnym językiem" zrobił Newjusz (p. wyżej ....) – i jeśli wszystkie poprzednie szczegóły tego monologu mogły były istnieć w greckim oryginale, to ten rys ostatni, ten nagły zwrot, jest z pewnością wyłączną własnością rzymskiego poety, wskazującą zarazem na wystawienie tej sztuki w Rzymie w każdym razie po r. 204. t.j. po katastrofie Newjusza.

Niewolnik Sagaristjo jest tutaj sprężyną całej akcji, t.j. całego oszustwa; on też

w punkcie kulminacyjnym, gdy wyprowadzony w pole Dordalus wynosi jemu, jako Persowi, owe pieniądze za kupioną „brankę", zapytany o nazwisko, zażyje jakieś nadzwyczajnie „perskie" imię, w którem po zrozumieniu umieścił wyjawienie całego podstępu:

Dordalus

„A jakże się nazywasz?

Saganistjo

Czyż to ciebie tyczy?

Dordalus

Jakże nie ma mnie tyczyć?

Saganistjo

(dyktuje) Więc słuchaj, byś wiedział:

Ot, zwię się: Fałszomówic - Pannosprzedawides -

Banialukomówides - Groszowyciągides -

Ciebiegodniemówides - Blagides - Okpides -

Corazkomuporwides - Nigdyniewyrwides.

Dordalus (który notuje to skwapliwie na tabliczce)

No, dalibóg, przedziwnie piszę się twe imię!

Saganistjo

Ha - taki zwyczaj perski, że długie imiona,

Pokręcone nosimy!" (w. 700-)

Ogłupiony stręczyciel nie dostrzega niczego w tem niesamowitem nazwisku - ku zadowoleniu publiczności - podobnie jak w „Strachach" dwaj wyprowadzeni w pole staruszkowie nie zrozumieli jasnej dla widzów aluzji do „dwóch okpionych sępów." Te arcyperskie nazwiska z czysto rzymskich słów z greckiemi końcówkami złożone,[x] są oczywiście oryginalnym wytworem Plauta, pokpiwającego sobie w ten sposób z typu imion hellenistich. -

Charakterystycznym objawem pewnego rodzaju skostnienia i obowiązkowego używania w literaturze stałego repertoaru motywów erotyki, jest fakt, że postać zakochanego niewolnika Toxilusa jest nakreślona temiż samemi rysami, co zwykle zakochany panicz. Tak samo jak wolno urodzony młodzieniec, wychodzi on na scenę z lamentami i narzekaniami na potęgę Amora (w. 1-) i tak samo jak obywatelscy synowie „ginie z miłości i braku pieniędzy." Plautus swym zwyczajem i tutaj wszystkich tych rozpaczy nie bierze na serjo i nie dopuszcza do nastroju sentymentalnego. Tak też n.p. ponieważ stałym motywem

x) Vaniloquidorus Virginisvendonides
Nugiepiloquides Argentumexterebronides
Tedigniloquides Nugides Palponides
Quodsemelarripides Nunquamempides. Em tibi!
(w. 702-705)

takich opisów jest – oczywiście przenośnie pojęta – „walka z Amorem", rozciąga on i wyzyskuje motyw ten w komiczny sposób, wkładając niewolnikowi w usta śmieszne swą rozwlekłością i dosłownością zapewnienia, że „wolałby walczyć ze lwem, z wężem, z jeleniem, z dzikiem etolskim, z ptakami stymfalijskiemi i z Anteusem, niż z Amorem."

Expozycja odbywa się w pierwszej scenie, w rozmowie między oboma niewolnikami, po której następuje monolog pasożyta. Występ ten mógłby był, wzorem innych komedyj służyć (do) także expozycji, jako pewnego rodzaju prolog; nie jest nim jednakże, ponieważ do zrozumienia niezbyt skomplikowanej fabuły nie było potrzeba dodawać innego, coby stało poza samą akcją.

Sztuka obfituje dużo partyj śpiewanych (lirycznych), a na szczególną uwagę zasługuje fakt, że nie tylko zaczyna się od partyj lirycznych (dwie równoległe monodje Toxilusa i Sagaristjona), ale – podobnie jak jedna tylko zresztą komedja plautyńska t.j. Stichus (p. niżej, nr. 18.) – kończy się także nadzwyczaj ożywioną partją śpiewaną. W tej wielkiej scenie końcowej (v. 753–857), przedstawiającej właśnie ową ucztę niewolników, bierze udział aż 5 osób, w monodjach, tercetach i kwartetach, ujętych w najrozmaitsze miary wiersza, ~~(polymetrja)~~ przyczem nie brak nawet i tańca (p. w. 824–). Partja ta niezmiernie przypomina częste tego rodzaju ucztowo-baletowe zakończenia komedyj Arystofanesa, ale skąd coś takiego u Plauta, który przecież z Arystofanesem i starą komedją attycką nie ma nic wspólnego, przerabiając jedynie utwory współczesnej mu do pewnego stopnia komedji nowej? Wprawdzie badania lat ostatnich (p. wyżej str. 59 ~~Leo, Süss, Sinko~~) wykazały niewątpliwie istnienie wielu przeżytków starej komedji jeszcze w okresie komedji nowej, stwierdzono nawet we fragmentach najwybitniejszych jej przedstawicieli, zwłaszcza u Difilosa, Menandra i we początkowem stadjum tego gatunku, czyli w t.z. komedji średniej, dość częste przedstawianie uczt na scenie[1] ~~(Prehn, 1916)~~, nigdzie tu jednak nie znaleziono śladów tej charakterystycznej dla Plauta polymetrji i (swawolnego) tańca[2]. Przyjąć zatem należy, że obie te właściwości pochodzą tutaj wyłącznie od rzymskiego poety, który, biorąc asumpt z uczty, znajdującej się może w zakończeniu greckiej sztuki, ożywił tę partję według własnego pomysłu i upodobania, na wzór zapewne współczesnych, nadzwyczaj modnych wówczas u greckich sąsiadów w Italji, (utworów scenicznych) liryczno-tanecznych.

Jeśliby zaś oryginał grecki ze względu na ową „ucztę" końcową zaliczyć do komedji t.z. średniej ~~(Wilamowitz, 1893)~~ – co bynajmniej nie jest rzeczą konieczną – to sądzićby można, że we wzmiance o wyprawie Persów do Arabji (v. 506 f: „Chrysopolim Persae cepere urbem in Arabia") kryje się allusja do autentycznych wydarzeń z czasów króla Ochusa, zmarłego w r. 338 pr. ch., czyli data przenosząca grecką komedję rzeczywiście w okres przedmenandrowski. Przypuszczenie to jednakże, pochodzące od Wilamowitza[3] ~~(1893)~~ nie wydaje się prawdopodobne, ponieważ trudno w owem zmyślonem opowiadaniu o walkach, w których owa rzekoma branka perska miała popaść w niewolę, dopatry-

1) Prehn, m. pod. str. 8–, 39– 2) Z kilku fragmentów, przytoczonych przez Prehna (m. pod. str. 40–41), (bynajmniej nie wynika, w których jest mowa o tańcu) że te tańce odbywały się w danej sztuce.

3) Por. Leo, Plaut. Cant. str. 102., por. K. Kunst, Studien zur Griechisch-Römischen Komödie, mit besonderer Berücksichtigung der Schluss-szenen und ihrer Motive, Wien 1919, str. 61–65.

wać się jakichś autentycznych faktów, i to jeszcze w przeróbce plautyńskiej. Oryginał grecki zatem mógł równie dobrze pochodzić z epoki późniejszej, menandrowskiej, a na związek pewien z tą epoką komedji nowej, obfitującej wogóle w bardzo poważne refleksje, wskazuje może także pewien motyw sceny, rozgrywającej się pomiędzy Saturjonem, a jego córką, która przezornie, w sposób zupełnie na serjo pojęty, nie chce się dać namówić do owego oszukańczego przebierania się za brankę perską; jako wolno urodzona dziewczyna wypowiada ona swe obawy przed niesławą, mogącą jej uniemożliwić wyjście za mąż, na co ojciec z irytacją odpowiada:

„Milcz głupia! Czyż nie widzisz, jacy teraz ludzie,
Jak tu łatwo wyjść za mąż chcący ze złą sławą?
Miej posag – a nikt za złe niczego nie weźmie!” (w. 385–)

Wygląda to na zgrubiałe wprawdzie w ujęciu plautyńskiem, ale zupełnie jasne i jakgdyby tylko trafem pozostawione z greckiej sztuki odbicie jakiejś boleśnie ironicznej refleksji na temat wszechwładzy pieniądza, którą tak niezmiernie często zajmują się zachowane fragmenty nowej komedji, zwłaszcza Menandra. Ostatni zwłaszcza z przytoczonych wyżej wierszy:

Dum dos sit nullum vitium vitio vertitur

okazuje wiele podobieństwa myśli z jednym fragmentem tego poety (K. III. 28):

πλοῦτος δὲ πολλῶν ἐπικάλυμμ' ἐστὶν κακῶν

„a bogactwo osłoni niejedną ułomność.”

15.

„Punijczyk” (Poenulus)

Tytuł oznacza Punijczyka, gdyż fabuła sztuki, jakkolwiek rozgrywa się w Kalydonie, w Etolji, początkiem swym sięga Kartaginy. Żyło tu swojego czasu dwóch braci stryjecznych, bardzo bogatych; jednemu z nich porwano siedmioletniego synka, skutkiem czego ojciec ze zmartwienia rozchorował się i umarł; drugi, imieniem Hanno stracił znów w tenże sam sposób dwie córki (wraz z piastunką), które zostały ostatecznie sprzedane stręczycielowi Lykusowi w Kalydonie, gdzie otrzymały imiona Adelfasjum i Anterastilis. Przypadkowo również i tamten zaginiony syn znajduje się w Kalydonie, gdzie został swojego czasu kupiony i adoptowany przez bogatego Greka, a obecnie, odziedziczywszy po śmierci jego cały majątek, mieszka jako zamożny młodzieniec, pod nazwiskiem Agorastokles. Kocha się on właśnie w jednej ze swoich krewniaczek, a mianowicie w Adelfasjum – nie wiedząc oczywiście nic o jej pochodzeniu – ale niegodziwy stręczyciel, chcąc od zasobnego młodzieńca jak największej pieniędzy wyciągnąć, stoi mu na przeszkodzie, tem więcej, że nadarza mu się właśnie inna ofiara, bogaty żołnierz, Antamonides. Właśnie w tym dniu, w którym akcja się rozpoczyna, odbywa się uroczystość ku czci Wenery, t. z. Afrodisja i od tej doby, od złożenia ofiar bogini, oba dziewczęta Adelfasjum i Anterastilis mają rozpocząć swój zawód jako hetery. Agorastokles, wobec którego także i Adelfasjum jakoś dziwnie szorstko się zacho-

troje, postanawia za radą niewolnika Milfjona zniszczyć ~~Lenona~~ Lykusa, a to przez podstępne uwikłanie go w sprawę sądową. W tym celu przebierają drugiego niewolnika Agorastoklesowego Kollybiskusa za bogatego przybysza, rzekomo byłego oficera, który niby właśnie przyjechał do miasta, by się nieco szerzej zabawić i jego to podsuwają łapczywemu stręczycielowi ~~rajfurowi~~; ten wyciąga od niego natychmiast wszystkie pieniądze – które są oczywiście własnością Agorastoklesa – i zabiera ~~[illegible]~~ go do siebie, obiecując wszelakie rozkosze. Przy przeprowadzeniu całej tej transakcji wybitną rolę grają sprowadzeni przez Agorastoklesa podstawieni świadkowie ~~[illegible]~~, t. z. „advocati”, którzy Lykusa zręcznie w tę sprawę wplątują. Zaledwo miał on czas ucieszyć się tak dobrym interesem, gdy zjawia się Agorastokles i powołując się ~~jako na świadków~~ na tych właśnie „adwokatów”, wzywa Lykusa do sądu o zbrodnię uprowadzenia cudzego niewolnika i przywłaszczenie sobie cudzych pieniędzy. Podstęp się udał, ale ~~[illegible]~~ Adelfasjum nie dostała się jeszcze przez to w ręce Agorastoklesa i do tego ~~[illegible]~~ doprowadza dopiero druga akcja, poparta przez czysty przypadek: od Syncerastusa, Lykusowego niewolnika, dowiaduje się Milfjo, że oba te dziewczęta są wolno urodzone i że przed laty, wraz z piastunką komuś w Kartaginie porwane, były sprzedane Lykusowi. Postanawia zatem, by jego pan, Agorastokles, jako z rodu Punijczyk – bo wiadomo w mieście, że pochodzi on z Kartaginy – stanął na mocy prawa w obronie tych dziewcząt, jako wolno urodzonych i w ten sposób wydarł je rajfurowi. Ponieważ jednak właśnie w tym czasie przybywa do Kalydonu Hanno, ~~ojciec tych dziewcząt, a~~ stryj Agorastoklesa, w poszukiwaniu za porwanemi dziećmi i spotkawszy się przypadkiem z Agorastoklesem rozpoznaje w nim swego bratanka – wszyscy postanawiają, by raczej Hanno wystąpił w roli obrońcy i oswobodziciela owych dziewcząt kartagińskich*. Przy tej okazji, ponieważ stara piastunka poznaje Hannona, okazuje się, że Adelfasjum i Anterastilis są właśnie owemi porwanemi córkami ~~bratanicami~~ Hannona, który też teraz oddaje Adelfasjum za żonę Agorastoklesowi. W ten sposób wszystko się skupi na znienawidzonym stręczycielu ~~rajfurze~~ Lykusie, którego za handlowanie wolno urodzonemi dziewczętami czeka ciężka kara, tak że prosi on tylko, by mu pozwolono się powiesić.

* których pochodzenia nikt jednak jeszcze nie zna.

Jako nowy typ zwracają tu na siebie przedewszystkiem uwagę owi sprowadzeni umyślnie i podstawieni ~~[illegible]~~ świadkowie: „advocati”. Rysy, jakiemi są ich charaktery skreślone, nie wyglądają bynajmniej na rysy szablonowe, w jakie obfitują inne postaci, może* dlatego, że więcej tego rodzaju figur i w tym samym stylu z komedji klasycznej ~~starożytnej~~ nie znamy. Być może, że jest to pewna odmiana typu obywateli-doradców, czy znawców prawa, jacy występują n. p. w „Formjonie” Terencjusza – tutaj, co prawda, nie zbyt mądrzy, tak jak i ów niby „przebiegły” prawnik Apecydes w „Epidikusie” plautyńskim. ~~(p. wyżej s.)~~. W każdym razie przedstawiają ~~[illegible]~~ oni ciekawy typ ~~[illegible]~~: wiedzą dobrze o tem, na jakie szelmostwo ich sprowadzono (w. 547) i nie gardzą bynajmniej jakimś dobrym ~~[illegible]~~ obiadem (w. 533–), o ile ich ktoś zaprosi;

* tylko w naszem pojęciu i to

co więcej, nawet wyraźnie powiadają, że to jest jedyny powód, dla którego wolno obywatelowi kroku przyspieszyć, „bo zresztą tylko niewolnikowi biec wypada przez miasto” (w. 522-). Z drugiej strony jednak te pyskate typki nie dają się zbyt z góry traktować Agorastoklesowi, rozgorączkowanemu całą akcją i pośpiechem, odcinają mu się (z wyraźnem zaakcentowaniem swej „godności obywatelskiej”) na jego nawoływania do pośpiechu, że „jakkolwiek jest, to jeszcze mają z czego wyżyć i nie myślą z niczyjego powodu rozrywać się dla pośpiechu”.* W akcji swej, którą przedstawiają jako obywatelski czyn przeciw publicznemu gorszycielowi (w. 816-), są niezmiernie sprytni; oni właściwie Lykusa namawiają do wciągnięcia owego zamorskiego przybysza i podsuwają chciwemu stręczycielowi myśl obłupienia go, ale czynią to tak zręcznie, żeby ani jednem słowem nie narazić się na zarzut współdziałania w tej niebezpiecznej sprawie i co krytycznej chwili całą winę bezwzględnie zwalają na Lykusa.

*Toteż zbliżają się z wielką grandezzą i powolnością, niby ciężko ładowne statki, narażając się na spóźnienie podczas ciszy morskiej.

Charaktery dwóch dziewcząt nie występują wprawdzie w zupełnie zindywidualizowanych rysach, jednakowoż, co już z góry można było przypuścić, są one sobie wyraźnie przeciwstawione. Nie są one właściwie jeszcze heterami, gdyż właśnie w tym dniu wydostały się z domu stręczyciela, kiedy to miały rozpocząć swój zawód, ale widać z ich zachowania się że Adelfasjum, owa przyszła żona Agorastoklesa, ma raczej jakgdyby zadatki rysów, cechujących normalnie typ t. z. „dobrej hetery”. Mówi ona bowiem o sobie do siostry:

„Wiele we mnie nie ma złości, siostro, ni zazdrości,
Wolę, niech mnie zdobi dobroć, nie klejnoty.
Klejnot, jest to dar fortuny – dobroć jest wrodzona;
Wolę by mnie zwano dobrą, niżeli bogatą!” (w. 301-)

Anterastilis natomiast, nie ceniąca sobie wiele tych szczytnych mniemań swej siostry, ma raczej skłonność do owego zwykłego typu „meretrix mala”, n.p. w tem przesadnem zamiłowaniu do strojenia się (w. 210-), co uważa za najważniejszą przynętę dla mężczyzn:

„Wszak kobiety są już takie, takiego nasienia,
Że gdy tylko je pozbawić zbytku, wytworności,

/.

Tracą zaraz cały urok i całą urodę." (w. 210-)

Jednakowoż, pomimo wszystkich typowych akcesorjów nie wyglądają tu one na zupełnie szablonowe hetery, co jest widocznie celową stylizacją autora, skoro później ma się okazać, że są one wolno urodzone i heterami ostatecznie nie zostają. Uderza zwłaszcza to wyjątkowe w komedji zachowanie się Adelfazjum wobec Agorastoklesa: nie imponuje jej u niego nic, nawet to, że ten młodzieniec wyjątkowo ma wiele pieniędzy, podczas gdy zresztą w komedji nowej sprawa pozyskania kochanki redukuje się jedynie do kwestji wydobycia większej lub mniejszej sumy pieniężnej, a wzajemność, względnie brak jej u dziewczyny, zdaje się nie grać żadnej roli. Adelfazjum, niewrażliwa na najwymowniejsze i najczulsze argumenty Agorastoklesa, nawet na zapewnienia o posiadaniu „szalonych pieniędzy" („sunt mihi intus nescioquot nummi aurei lymphatici", w. 345), odtrąca go od siebie, mówiąc opryskliwie:

„Przestań gadać! Mam dość tego --- proszę mnie nie tykać!" (w. 350-351)

a poprzednio czytamy:

„Ade. Quid mihi molestu's obsecro? AG. aha, tam saeviter!
Ade. Mitte amabo!" (w. 335-336)

Taka obojętność, czy oporność dziewczyny prawdopodobnie tylko wtedy w erotyce komedji występowała, o ile chodziło - w rzadkich, o ile dziś wiemy, wypadkach - o dziewczęta wolno urodzone. Taką była zdaje się Dorkion, bohaterka półmitologicznej komedji Menandra p.t. „Leukadja", jak na to wskazują fragmenty rzymskiej przeróbki późniejszego komika rzymskiego Turpiljusza, a zwłaszcza frg. XI. (Ribb. C.R.F³ p. 115), pochodzący ze sceny zupełnie analogicznej:

„- - - - - - - ne me attigas! apage aufer
Manum! - Heia, quam ferocula est!"

„- - - - - - - nie tykaj mnie, odejdź!
Zabierz rękę! - Ach biada! Jakaż ona sroga!"

Również i kochanek owej Adelfazjum, młody Agorastokles, oprócz tego, że jest wyjątkowo zasobny w pieniądze, co nigdy prawie się nie trafia zakochanym młodzieńcom w komedji, okazuje tutaj - może z konsekwencji, wobec oporu dziewczyny - pewne cechy niezwykłej, niemal „idealnej" miłości. Oto fragment w tym typie, jego rozmowy z (zabawnym jak zwykle w takich sprawach) niewolnikiem Milfjonem, na widok niedosięgnionej kochanki:

Agorastokles

„- - - - - - - - - - - Wszystko wiem od ciebie.

Milfio

Czy i to, by kochać taką, coś jej nigdy nie tknął?

Agorastokles

Nic to! Bogów także kocham, a wszak ich nie tykam!" (w. 281-282)

Lecz i tego, tak wzruszającego na pierwszy rzut oka oderwania się nie należy brać na serjo. Plautus sam tą „wielką" miłością młodzieńca nie zbyt się przejmuje i przez usta niewolnika, zupełnie w analogiczny sposób, jak to było w „Kur-

Kuljonie" (p. wyżej str.) rubasznemi żartami rozbija całą sentymentalność tej sceny. N. p.:

Agorastokles

„Przecież ona kamień wzruszy, by się w niej zakochał!

Milfjo

Tak, to prawda, tyś sam przecież – głupszy od kamienia.

Że ~~[illegible]~~ się kochasz w tej dziewczynie!" (v. 290–)

Agorastokles

Ja ją kocham!

Milfjo

A ja kocham --- jedzenie i picie!" (313–

Postaci ~~rajfura~~ stręczyciela Lykusa i żołnierza-samochwała Antamenidesa okazują zwykłe typowe cechy. ~~Rajfur~~ Stręczyciel, zawsze w komedji specjalista od krzywoprzysięstw i skutkiem tego w złej konitywie z bogami – tutaj poprostu, nie mogąc od nich t. j. od Wenery uzyskać spełnienia swych życzeń, wypowiada im wojnę i odmawia składania ofiar, skoro, jak mówi, Wenerze wszystkich złożonych ofiar nie było jeszcze dosyć:

„Kiedy to, co było dosyć, jej nie było „dosyć",
Zaprzestałem całkiem ofiar: to mój tryb, mój zwyczaj!
Ja pokażę, że teraz bogi i boginie
Będą więcej kontenci, mniej wymagający,
Gdy ustyną, jak rajfur Wenerze dojechał!" (v. 458–)

Żołnierz zaraz, od pierwszego wejścia na scenę zaczyna opowiadać o jakiejś sławnej bitwie, w której rozbijał nawet ludzi w powietrzu latających (hommes volatici" v. 473) – ale ~~[illegible]~~ o drugiej bitwie już nawet ~~rajfur~~ stręczyciel nie chce ~~[illegible]~~ nic wiedzieć i ucieka od niego, wołając, że wolałby być na krzyżu rozpięty, niż tych zmyślań słuchać." (v. 496).

Na uwagę zasługuje kwestja ~~[illegible]~~ [F] ustępów po w. 930. Występuje tutaj po raz pierwszy Kartagińczyk Hanno, który w poszukiwaniu za swemi córkami i bratankiem przybył aż do Kalydonu i tu prosi bóstw~~a~~ tego miasta, by mu były przychylne i pozwoliły szukanych odnaleźć (w. 950–960). Na samym początku jednak tej sceny, przed w. 950, znajdują się w rękopisach dwie partje dziesięciowierszowe w ~~jakiejś~~ obcej mowie, z których każda, zdaniem znawców ~~t. j. Gildemeistera~~ jest tłumaczeniem punickiem tego, co Hanno mówi później ~~[illegible]~~ po łacinie. Ustępy te bez wątpienia nie były mówione przez Hannona i nie pochodzą ani od Plauta, ani od autora greckiego oryginału. Grecy bowiem mieli o tym języku bardzo małe pojęcie, a jeśli Rzymianie właśnie w tym czasie wyrobili sobie o tym języku pewne wyobrażenie, to przecież całej tej przemowy nie byliby zrozumieli – a zresztą kto mówiłby wówczas ów [F] monolog łaciński (950–960)? Prawdopodobnie więc ktoś, co znał język punicki dodał tu później to tłumaczenie łacińskiego wystąpu Hannona, czyto dla popisu, czyto dla innych, nie znanych nam dzisiaj celów,

F nie łacińskich

F bezpośrednio później następujący

Wśród nich zapewne najdawniejszą redakcję jest ta którą jedynie zachował rękopis Ambrozjański (A) t.j. w. 940–949, a gdy ta, z winy skrybów uległa zepsuciu, ktoś dodał jeszcze jeden przekład, obecnie umieszczony na czele t.j. w. 930–939.

Natomiast nie ma wątpliwości, że od Plauta samego pochodzą te pojedyncze zdania i słowa, które później, w rozmowie z Agorastoklesem i Milfjonem, wypowiada Hanno, kiedy to Milfjo, zapewniając Agorastoklesa, iż „chyba żaden Punijczyk nie jest więcej punickim od niego" (w. 991), rozpoczyna z przybyszem „punicką" rozmowę, polegającą na szelmowskiem tłumaczeniu na łacinę słów cudzoziemca. Są to w. 995, 998, 1002, 1006, 1010 aż do 1029, gdzie Hanno, widząc, iż Milfjo nie ma pojęcia o punickim języku, zaczyna znów mówić po łacinie. Akcja odbywa się w typowej rozmowie młodego pana z niewolnikiem, w pierwszej scenie, w której też właściwie od razu rozpoczyna się akcja (w. 193–), dążąca do wykonania pierwszego projektu oszukania rajfura. Słusznie zauważono (Leo 1912), że to nawiązanie akcji odbywa się w sposób wyjątkowo szybki, bez żadnej sceny przygotowawczej, objaśniającej tło akcji i to od razu na początku sztuki. Drugą intrygę przygotowują niewolnicy Synceratus i Milfjo (v. 823–), po krótkim, ale dającym dobry podkład dla dalszej akcji monologu (a parte) Synceratusa, tak, że o ile by chodziło tylko o sam przebieg akcji i wykonanie podstępów, sztuka właściwie obejśćby się mogła bez prologu; ze względu jednak na „rozpoznanie", kończące sztukę i dość skomplikowane wypadki, na których właśnie opiera się możliwość takiego właśnie, a nie innego tła i zakończenia akcji, sztuka otrzymała obszerny prolog, zapowiadający i objaśniający akcję w jej głównych zarysach, wraz z podaniem fabuły wstępnej. Prolog ten istniał zapewne już w greckim oryginale, a jakkolwiek budzi on w niektórych partjach podejrzenia wielu uczonych[1] ~~(np. Leo 1912)~~, pochodzi bezsprzecznie w całości (prócz kilku może wierszy) od Plauta[2] ~~(co potwierdza Ph. Fabia 1897, F. Hornstein 1914)~~ i jest doskonałym okazem obszernych, znanych nam już z komedyj plautyńskich prologów, – jak n.p. z „Amfitryona" – rozwodzących się szeroko, ale odbiegających ciągle, wśród masy typowych żartów, od właściwego tematu.

Nie jest rzeczą wykluczoną, jak sądzę, że prolog ten mówiła, podobnie jak w „Menechmach" (p. wyżej str.) postać allegoryczna, czy bogini „Salus" – „Pomyślność",

---

1) Leo, Por. Plaut. Forsch.[2] str. 210.

2) Ph. Fabia, Les théâtres de Rome au temps de Plaute et de Térence, Revue de Philol. XXI (1897), str. 22.; Fr. Hornstein, Die Echtheitsfrage der plautinischen Prologe, Wien. Stud. XXXVI (1914) str. 104–121.

, bo na końcu prologu czytamy wezwanie ~~do~~ publiczności do życzliwego poparcia całej imprezy

valete atque adiuvate, ut vos servet Salus! — wzamian za opiekę ze strony „Pomyślności"!

Badanie kompozycji tej sztuki i konstatowanie pewnych błędów dla pewności, zwłaszcza ~~[illegible]~~ w końcu XIX w. do zaciętych sporów między uczonymi, a rezultatem ich jest prawie ogólnie dzisiaj przyjmowane, jakkolwiek bynajmniej nie dowiedzione, twierdzenie, że mamy tutaj do czynienia ze zlepkiem, czyli z rzekomą „kontaminacją" dwóch sztuk.[1] ~~W nowszych czasach stanęły tu naprzeciw siebie dwa autorytety: Za kontaminacją Leo (1913, za nim Jachmann 1911), a przeciw niej zasłużonego francuskiego badacza Legrand'a (1903, za nim Sonnenburg 1917)~~ ~~i Michaut 1920~~

Za „kontaminacją" wysuwano głównie dwa argumenty (inne są mniejszej wagi): 1) Zachodzi rażąca różnica między charakterem obu dziewcząt, Adelfasjum i Anterastilis, w pierwszej części sztuki, tam gdzie jest przeprowadzany plan oszukania ~~rajfura~~ stręczyciela za pomocą owego podstawionego przybysza – a ich charakterem w drugiej części komedji, gdzie występuje Hanno i rozpoznaje je jako swe córki; w pierwszej części są one przekonywująco scharakteryzowane jako typowe i zawodowe hetery – a w drugiej jako niewinne dziewczęta, które wskutek nieszczęśliwego wypadku dostały się w dom ~~hetery~~ stręczyciela. ~~[illegible]~~ 2) Niewolnik Milfjo, który całą intrygę (zwłaszcza w części pierwszej) prowadzi, – w drugiej połowie sztuki F (od v. 817), gdy projektuje nową akcję przeciw ~~rajfurowi~~ stręczycielowi w celu odebrania mu dziewcząt, nie wie nic o wykonaniu i udaniu się jego pierwszego planu („Expeito quo pacto meae techinae processurae sient") i po włożeniu przy pomocy Synceastusa drugiego podstępu powiada:

„To bogowie nieśmiertelni mego pana chronią,

Oni zgnębić chcą rajfura: Moc nieszczęść go czeka!

Toż nim pierwszy pocisk utkwił, już drugi weń godzi!" (v. 917, por. 923–

Lecz samo oszukanie i po grążenie stręczyciela przez podstawienie mu ~~[illegible]~~ przybysza nie mogło przecież wcale rozwiązać całej sprawy, t.j. nie mogło doprowadzić do odebrania mu dziewcząt, a

Wyrażono zatem przypuszczenie, że Plautus połączył tu dwie poszczególne sztuki, t.j. że do jednego oryginału greckiego, który miał za treść tylko oszukanie rajfura i odebranie córek przez ojca Kartagińczyka, ~~Plautus~~ przyczepił na początku fabułę innej greckiej komedji, z zawodowemi heterami, gdzie istotą akcji było jedynie oszukanie ~~rajfura~~ stręczyciela. Skutkiem tej niedbałej roboty „kontaminacyjnej" rzymskiego poety krytyka wszystkie owe błędy kompozycyjne, polegające na rzekomem niezgodzeniu charakterów i sytuacji.

Jakkolwiek niedbałość o jednolitą kompozycję jest bezsprzecznie cechą plautyńską, to jednak argumenty powyższe nie są bynajmniej przekonywujące: 1) Wykazano bowiem wyżej, że owe dziewczęta – a conajmniej jedna z nich – pomimo pewnych konwencjonalnych rysów, okazują cechy odróżniające je wybitnie od typowych i szablonowych heter; jeśli zaś nie chodzi o pewne szczegóły ich rozmowy (n.p. w scenie 210–409 w. 265–, 240–, 301–, 264–, 319–, 236– i t.p.), to wykazał Legrand, że nie są to bynajmniej tematy, którychby nie mogły poruszać dziewczęta wolno urodzone, ale od dzieciństwa w atmosferze lupanaru wyrosłe i wychowane. Najprawdopodobniej jednak te rysy „zawodowe" pochodzą z ustalonego już szablonu, jakim kreśli się ~~[illegible]~~ zwykle w plautyńskich komedjach hetery, czyto faktyczne czyto tylko pozorne i nie trzeba ~~[illegible]~~ koniecznie (jak tego chce Fränkel ~~(1922)~~ m. pod. st. 274) przyjmować, że tę właśnie scenę dodał tu Plautus z innej jakiejś sztuki.

---

1) W nowszych czasach stanęły tu naprzeciw siebie dwa autorytety: Za „kontaminacją" Leo: Plaut. Forsch.², st. 170–178, Gesch. d. Röm. Lit., st. 130–131 (za nim Günther Jachmann: Die Komposition des plautinischen Poenulus, Χάριτες Friedr. Leo zum sechzigsten Geburtstag dargebracht, Berlin 1911, st. 249–278), a przeciw niej zasłużonego francuskiego badacza Ph. Legrand'a: Pour l'histoire de la comédie nouvelle, 4. L'original du Poenulus de Plaute, Revue des Études Grecques XVI (1903), st. 358–374 (za nim P. E. Sonnenburg, Plautus und seine Originale, Wochenschr. f. klass. Phil. 1917, st. 626 i J. Michaut, Plaute, II, st. 269–).

2) Zachowanie się zaś Milfiona w owej scenie od w. 817, okaże się zupełnie konsekwentne, jeśli się zważy, że przy wykonaniu swego pierwotnego planu rzeczywiście nie był – bo też nie był tam wcale potrzebny, skoro przeprowadzenie ukartowanej akcji oddał całkowicie w inne ręce, t.j. w ręce Kollybiskusa, „adwokatów" i Agorastoklesa.

Zresztą – choćby nawet częściowo zarzutów uznać trzeba było – to i w tym wypadku nie należy sądzić, że wszystkie sztuki greckie były pod każdym względem arcydziełami i jest rzeczą a priori zupełnie możliwą, że niektóre usterki, zwłaszcza te drobniejsze, których w sztuce plautyńskiej rzeczywiście nie brak, istniały już w oryginale greckim. Była to zatem jakaś sztuka podlednej wartości – „un des rejetons médiocres" komedji nowej, jak to nadzwyczaj trafnie określił Legrand, choć nie ma na to wystarczającego dowodu, że była ~~[illegible]~~ graną tylko na scenie prowincjonalnej, w Kalydonie, jak tego chce tenże uczony.

Znamy tytuł tej sztuki, bo podał go sam Plautus, mówiąc w swym prologu:

„Karchedonios" się zowie ta oto komedja,

i wiemy skąd inąd, że sztuki o tym tytule, Καρχηδόνιος – „Kartagińczyk" pisali Alexis (K. II. 331) i Menander (K. III. 75–), ale jakkolwiek autorstwo jednego lub drugiego jest tutaj zupełnie możliwe, ~~[illegible]~~ fragmenty sztuk greckich, nie ~~[illegible]~~ pozwalające niczego wywnioskować o ich treści, nie okazują żadnego związku z naszą sztuką.

Podobnie jak „Panna młoda" i „Komedja skrzynkowa" (p. wyżej) także i „Punijczyk" ~~[illegible]~~ miał jeszcze drugi tytuł, a mianowicie „Patruos", „Stryj" ~~[illegible]~~ – Hanno jest stryjem Agorastoklesa – jak to z tegoż prologu wynika, gdzie w niejasnym nieco w. 54. czytamy:

„Latine ~~Plautus~~ platus patruos pultiphagonides"

Na sposób takich specjalnie plautyńskich, koniecznie greckich imion jak n.p. w „Persie": „Nugides, Virginesvendonides" i.i (p. wyżej st.) nazwał się tutaj bezwątpienia sam Plautus żartobliwie „Pultiphagonides" – „Papkojadanides", robiąc przez to alluzję do swego imienia rodowego, Maccius, pochodzącego od maccus, względnie „macco"-papka (p. wyżej st. ...), tworząc a może i pewien dźwiękowy odpowiednik do imienia greckiego autora komedji. Słowo „patruos" zatem oznaczać tu może jedynie tytuł plautyńskiej sztuki. *)

*) W tekście, w 54–55:

Καρχηδόνιος vocatur haec comoedia
Latine ~~Plautus~~ platus patruos pultiphagonides

uznać należy pewne zepsucie, (prawdopodobnie wypadnięcie) jednego wiersza ~~[illegible]~~ w pośrodku i przyjąć, jak sądzę, taki mniej więcej tok myśli:

„Καρχηδόνιος" vocatur haec comoedia
Alexidis (?) Graece; eadem postid denuo
Latine Plauti: „Patruos Pultiphagonidis".

(Por. Cas. 31–, Merc. 9–, Mil. 86–).

Tytuł grecki: „Καρχηδόνιος Alexidis (?)", byłby tu żartobliwie i zręcznie zestawiony z tytułem łacińskim: „Patruos Pultiphagonidis". Do sprawy tej wrócę w innej pracy.

Sztukę tę wystawiono w Rzymie w każdym razie po 2. wojnie punickiej i to prawdopodobnie tuż po zawarciu pokoju t.j. ok. r. 200, bo na ten czas wskazują zdaje się słowa „adwokatów", usprawiedliwiających swe nie dość szybkie przybycie:

„Wolny człowiek wolnym krokiem winien iść przez miasto,
A rzecz - myślę - niewolnika, spieszyć się i gonić.
Gdy już spokój zwalczenia nastał, wrogowie wybici,
Nie przystoi się rozbijać!" (v. 522-)

Za wcześniejszem powstaniem tej komedji mówiłby może także i ten fakt, że jest w niej (mało jeszcze) stosunkowo polymetrji, bo znajdujemy tu właściwie tylko jedno większe „canticum" (w bakchjach, w. 210-260) t.j. partję śpiewaną najpierw monodycznie, potem jako duet przez Adelfazjum i Anterastilis na temat życia i potrzeb kobiet, które chcą się podobać.

Śladów późniejszych adaptacyj i przeróbek (retractatio) z epoki po-plautyńskiej dopatrują się uczeni w spotykanych tu i ówdzie dubletach tekstu, a zwłaszcza uznają je jednomyślnie w ostatniej partji sztuki, gdzie w rękopisach naszych przechowały się dwa zakończenia. Ponieważ jednak oba te zakończenia okazują te same właściwości językowe i nie różnią się bynajmniej zasadniczo od dykcji i stylu plautyńskiego, przeto wydaje mi się rzeczą zupełnie możliwą, że oba napisał sam Plautus, zostawiając ewentualnie reżyserowi wolny wybór, tak jak to się spotyka czasem w nowoczesnych sztukach (p. „Nora" Ibsena). [„Cudzoziemczyzna", „Mąż i żona" Fredry.] Drugie zakończenie (od w. 1372) różni się tem od pierwszego, że jest obszerniejsze, a następnie, jeśli w pierwszem rajfur wykręca się, jak może od zwrócenia pieniędzy, skutkiem czego głównie zapowiadają mu ciężką rozprawę sądową, to w drugiem gotów jest on pieniądze ~~te~~ zwrócić niezwłocznie, a przeciwnicy jego rezygnują z dalszej akcji prawnej. Nakoniec w drugiem zakończeniu - być może na wzór „Braci" ~~[illegible]~~ - cała punicka rodzina postanawia sprzedać na licytacji kalydońskie majątek Agorastoklesa i wrócić do Kartaginy. Być może zatem, że to drugie zakończenie dodał Plautus później (po próbie, lub po pierwszem przedstawieniu), licząc się ze smakiem i wymaganiami realnie i praktycznie myślącej rzymskiej publiczności, która w ten sposób znajdowała tu wyraźną odpowiedź na tak ważne dla nich pytania, jak np. co za obrót weźmie zapowiedziana akcja sądowa i co się stało z majątkiem Agorastoklesa.

16.

„Pseudolus"

Tytuł ~~Krętacz~~ Pseudolus oznacza przebiegłego, do wszystkich oszustw zdolnego niewolnika, oddanego sługi młodego Kalidora. Panicz kocha się w dziewczynie imieniem Fenicjum, znajdującej się w rękach ~~rajfura~~ ~~[illegible]~~ stręczyciela Baljona, a nie ma - jak to zwykle w komedji - pieniędzy na jej wykupienie. A tu krytyczna chwila nadeszła, bo tenże sprzedał dziewczynę bogatemu oficerowi,

Polymachaeroplagidesowi, który dał już 15 min i lada dzień ma dodać jeszcze resztę t.j. min 5, by dziewczynę zabrać do siebie. Młodemu panu, który od kilku dni zrasza tylko obfitemi łzami rozpaczliwy list kochanki, przychodzi z pomocą Pseudolus, który nie tylko przyznaje się ojcu Kalidora, Simonowi, że wie dokładnie o wszystkich miłostkach panicza, ale nawet, podobnie jak Chryzalus w „Siostrach", przyrzeka Simonowi, że pieniądze od niego samego wyciągnie, że Simo sam mu je wręczy nawet, ostrzega go przed sobą, a co więcej, wreszcie zakłada się ze starym o 20 min, że dziewczynę potrafi oszustwem od stręczyciela wydostać. Przypadek przychodzi mu z pomocą! Od Harpaxa, służącego owego oficera, który właśnie przysyła resztę pieniędzy wraz z listem, by dziewczynę odebrać, udało mu się ów list wykpić. Przy pomocy tego listu i pożyczonych 5 min, przebrawszy pewnego obcego niewolnika imieniem Małpa, za owego właśnie Harpaxa, wydostaje Fenicjum od stręczyciela i oddaje ją Kalidorowi. Baljon, jakkolwiek ostrzeżony przed zapowiedzianym podstępem Pseudolusa, jest tak znakomicie obałamucony, że nawet później, gdy przychodzi prawdziwy Harpax, ani chce jego właśnie odpędzić, pewny, że to jest podstępnie przez Pseudolusa podstawiony oszust; powoli dopiero staje przed jego oczyma czarna rzeczywistość. Pseudolus wygrał więc zakład i stary Simo musi, tak jak mu Pseudolus zapowiedział, sam wypłacić niewolnikowi całe 20 min ... na opłacenie miłostek synalka. Ale stary nie bardzo się gniewa – tem więcej, że sam również założył się o to samo i o taką sumę ze stręczycielem i teraz właśnie zakład wygrał – owszem chętnie przyjmuje nawet zaproszenie na wielką ucztę razem z synem; wszyscy prócz stręczyciela idą ucieszeni na hulankę, którą kończy się cała sprawa i zastanawiają się tylko, czy i widzów na nią nie zaprosić, co nawet Pseudolus przyobiecuje pod warunkiem, że będą sztukę rzęsiście oklaskiwać.

W niezmiernie żywej i barwnej, ale zresztą typowej charakterystyce sługi-krętacza, Pseudolusa jest ten nowy szczegół, że on na razie sam nie wie, w jaki sposób oszustwa swego ma dokonać, a z góry się już zakłada, że mu się to uda; dlatego też odchodząc ze sceny tuż przed spotkaniem Harpaxa powiada do publiczności:

„– – – – – – – – – – Ja mam podejrzenie,
Że wy podejrzywacie, iż tylko dlatego
Wam przyrzekam, że spełnię takie wielkie czyny,
By was tutaj zabawić w czasie tej komedji –
Lecz że tego nie zrobię, com zrobić obiecał.
Otóż słowa nie złamię! A jeszcze to pewnie,
Że – o ile wiem – nie wiem sam jeszcze, jak zrobię,
Wiem tylko, że to zrobię: Kto wchodzi na scenę,
Ma przynieść coś nowego, nowy wynalazek,
A kto tego nie może, niech miejsca ustąpi

Zakpiemy, co potrafi. – Na chwilę tu wejdę
Byś sobie zebrał w kupę me wszystkie zełmostwa.
[Już] idę i nie będę wam czasu zabierał,
A was tutaj tymczasem fletnistka zabawi" (wchodzi do domu) (v. 562–)

Przy końcu sztuki, po uchlaniu się całego planu występuje na scenę ~~[illegible]~~ tak pijany, że przedewszystkiem zwraca się z ciepłkiemi wyrzutami do swych własnych nóg:

(wchodzi od strony miasta, z wieńcem na głowie, mocno zataczając się)
Cóż wy, zuchy, wy moje nogi? więc to tak się robi?
Czy się wreszcie ustalicie, czy też nie? Czy chcecie,
Bym się zwalił i ktoś obcy mnie tutaj podnosił?
Bo dalibóg, gdy tu runę – wasza będzie wina!
Dalej w drogę! (nogi nie chcą słuchać)
Ach! ja widzę, dziś się muszę poddać!
Wielka wina jest w tem winie, bo się najprzód chwyta
Za twe nogi – jak zapaśnik, podstępny i chytry.
Mówię wam, że dzisiaj jestem porządnie urżnięty... (v. 1246–)

Dalszy ciąg tej sceny, wraz z całym repertuarem czkawkowych efektów, przewyższa swym realizmem w znacznym stopniu analogiczny opis pijanego w „Strachach" ~~Mostellarji~~ (p. wyżej str.) nie sądzę jednak, by Plautus liczył się z tem, że tutaj występuje niewolnik, a tam młodzieniec wolno urodzony. Chodziło mu zapewne tylko o tę „soczystą" i tak chętnie przez Rzymian widzianą barwność, na której sobie tutaj użył poprostu.

Tak samo użył sobie w charakterystyce typowej postaci Balljona, który stanowi najjaskrawszy obraz stręczyciela (~~rajfura~~), jaki znamy z całej starożytności klasycznej. Jest to człowiek o odrażającym cynizmie, dla którego jedynym celem jest tylko zysk za jakąkolwiek cenę i który sam mówi o sobie:

„Toż ja nawet przy ołtarzu wielkiego Jowisza,
Chociażbym w rękach miał ofiarę i kładł ją na ogień,
Na wieść gdzieś o interesie – wszystkiego bym odbiegł!
Tej „świętości", co zysk niesie, nic nie śmie przeszkadzać!" (v. 266–)

Do obelg jest tak przyzwyczajony, że kiedy Pseudolus i Kalidorus obrzucają go gradem przekleństw, on na wszystko spokojnie potakuje i jeszcze sam niejedno dodaje. Scena ta, podobnie jak w „Persie" (p. wyżej str. ~~[illegible]~~ 106) należy do tych ulubionych przez rzymską publiczność i przez Plauta „koncertów obelg" i jest w swoim rodzaju arcydziełem:

Kalidorus

„. . . . . Ty krzywoprzysięzco,
Najpodlejszy z pośród wszystkich, których ziemia nosi
Czyś nie przysiągł, jej nie sprzedać, oprócz mnie, nikomu?

Baljo

Tak, przysiągłem.

Kalidorus

I to jeszcze w słowach tak solennych!

Baljo

Tak, „solennych”!

Kalidorus

Krzywoś przysiągł, zbrodniarzu!

Baljo

Lecz za to
Groszem schował do mej kabzy. W ten sposób, ja „zbrodniarz”
Mam pieniądze, gdy mi trzeba — Ty choć „szlachetny”
Nadto z rodu szlacheckiego — nie masz ni grosika!

Kalidorus (porywa się)

Stań, Pseudolu, z drugiej strony — dalej go przeklinać!

Pseudolus (przybiega)

Doskonale! Nie pobiegnę, nawet do pretora,
Takim pędem, choćby szło tam — o me wyzwolenie!

Kalidorus

Nuże w niego przekleństwami!

Pseudolus (do Baljona)

Ja ci tu przyniosę!
Bezwstydniku!

Baljo

Tak.

Kalidorus

Zbrodniarzu!

Baljo

To prawda.

Pseudolus

Hultaju!

Baljo

Czemuż nie?

Kalidorus

To rabuś grobów!

Baljo

Pewnie.

Pseudolus

Ty wisielcze!

Baljo

Bardzo dobrze.

Kalidorus

Zdrajcą jesteś!

Baljo

Jestem nim.

Pseudolus

Ty zbóju!

Baljo

Dalej!

Kalidorus

Świętokradco!

Baljo

Prawda.

Pseudolus

Krętaczu!

Baljo

Rzecz stara.

Kalidorus

Prawa łamień!

Baljo

I jak jeszcze!

Pseudolus

Młódź gubicu!

Baljo

Morowo!

Kalidorus

Złodziej!

Baljo

Bęc!

Pseudolus

Drapichrust!

Baljo

Brawo!

Kalidorus

Arcyoszust!

Baljo

Właśnie!

Pseudolus

To mubrawiec!

Kalidorus

Świnia!

Pseudolus

Rajfur!

Kalidorus

Gnój!

Baljo

Cudnie śpiewacie!

Kalidorus

„Ojca-ś zabił i twą matkę!

Baljo

Zabiłem. To lepiej

Niżli na ich życie łożyć. Może w tem co złego?

Pseudolus (do Kalidora)

Wszystko jak w dziurawą beczkę. Robota stracona.

Baljo

Może jeszcze coś powiecie?

Kalidorus

Więc nic się nie wstydzisz?

Baljo

Czego? chyba – że mi w tobie – amant się nadarzy?

Który w sam raz tyle warta, co orzech – gdy próżny!" (w. 351–)

Nadzwyczajnym realizmem tchną także sceny między Baljonem a jego służbą i heterami (w. 132–), które znakomicie dają nam poznać to rajfurskie środowisko, stanowiąc w Rzymie ówczesnym interesującą do pewnego stopnia nowość. [są bardzo ~~zaj~~ zajmującą dla widzów „wstawką”] Sama postać stręczyciela z tej komedji utkwiła w pamięci Cicerona, który ją widział graną doskonale przez sławnego aktora Roscjusza (co wspomina, Pro Rosc. 20) ~~i który~~ tak, że imienia Baljona używa kilkakrotnie jako przysłowiowego określenia najpodlejszego człowieka (Phil. II. 6.15, Pro Rosc. 50).

Do takich przejaskrawionych postaci należy także kucharz prawdziwy „coquus gloriosus", znakomity reprezentant typu greckiego, w tym wypadku kucharza fanfarona i niezgorszego zdaje się złodzieja, bo oto zresztą i tutaj (w. 790–) i stale w komedji nowej każdego kucharza pomawiają. Baljo sprowadził go do urządzenia uczty, bo właśnie wypadają jego urodziny; kucharz, przedstawiający się jako jeden „z tych najdroższych" jest tak zarozumiały na swą sztukę, iż powiada, „że Jowisz sam żywi się zapachem jego potraw, a gdy on w który dzień nie gotuje, to ojciec bogów i ludzi – idzie spać bez objadu" (w. 846–). Potrawy jego bowiem są, jak opowiada, tak smaczne, że zachodzi obawa, „by goście w zapale jedzenia nie poobgryzali sobie palców" (w. 883–). Krytykuje on bezlitośnie wszystkich innych kucharzy, a na dowód swego mistrzostwa przytacza całą litanję wyszukanych – oczywiście przeważnie zmyślonych – przypraw, jakich on tylko używa:

„Bo jeśli ludzie idą, by nająć kucharza,

To żaden z nich nie szuka, ~~tego co~~ żeby był najlepszy,

Najdroższy – ale każdy bierze najtańszego.

ne

Dlatego-m to ja dzisiaj sam został na rynku.
Tamci pójdą za drachmę – dziady – mnie nie zdoła
Nikt skłonić, bym wstał z miejsca, za mniej niż dwie drachmy!
A ja nie tak gotuję, jak inni kucharze,
Którzy to całe łąki na misach podają
I jak strawę dla wołów, zielska nakładają
I to zielsko znów innem zielskiem przyprawiają:
A więc dają kolendrę, koper, czosnek, rzepę.
Do tego znów kapustę, szczaw, ćwikłę i szpinak
I tem wszystkiem rozpuszczają cały funt korzeni;
Trzeć każą przeokropną gorczycę, że trącym
Niż ją jeszcze rozetrą, ślepia chcą wykapać!
A zważać to jedzenie, gdy przyjdzie przyprawić,
Dodają nie przyprawę, lecz strzygę prawdziwą;
Która gościom wygryza żywcem ich wnętrzności!
Dlatego też ludziska tu tak krótko żyją,
Gdyż pchają w swój żołądek wszystkie takie zielska
Które wspomnieć strach bierze – a cóż jeść dopiero!
Co bydlę żreć nie zechce, to tu ludzie zjedzą!

<u>Baljo</u> (kpiąco)

A ty? Pewnie używasz samych boskich przypraw,
Któremi życie ludziom poprostu przedłużasz,
Skoro takich tak ganisz?

<u>Kucharz</u>

Śmiało to rzec możesz;
Bo ci pewnie dożyją najmniej do lat dwustu,
Którzy karmić się będą tem, co ja zgotuję:
Ja, gdy w rondle wpakuję taki „kocylender"
„Cepolender", czy „makcis", albo i „saukaptis"
To rondle same z siebie w mig się rozgrzewają!
To są wszystko przyprawy do morskiej zwierzyny,
Bo lądową przyprawiam zwykle „cycymandrem"
„Hapalopsą", „kataraktrją" –

<u>Baljo</u> (przerywa mu)

A niechże cię Jowisz,
Wszystkie bogi opatrzą, z twemi przyprawami,
Razem z wszystkiem, coś tutaj przed chwilą namyślał!" (v. 804–)

W „przyprawach" tych, zupełnie zresztą niezrozumiałych dla Baljona, znać plautyńską rękę (mianowicie w tworzeniu tych półgreckich i nadzwyczaj niby uczenie brzmiących nazwań), ale cały ustęp ten bezwątpienia pochodzi z greckiego oryginału; fragmenty (komedji nowej greckiej), ~~[illegible]~~ przepełnione są

wzmiankami, odnoszącemi się do takich kucharzy, i szczególnie zwrócono uwagę na jeden fragment Filemona (K. II. 577) zawierający określenie zupełnie podobnego artysty kulinarnego:

„Sfinksa wziąłem męskiego w dom swój, nie kucharza!
Nie rozumiem poprostu, z tego co on mówi –
Na bogów – ani słowa! On nowe wyrazy
Powymyślał i bredzi!" 1) ~~(Por. K. III. 361)~~ ~~zupełnie podobny fragment Stratona,~~

[W jednym zaś fragmencie Posidippa (K. III 336) słyszymy o kucharzu, wyliczającym swe przedziwne przyprawy (tak jak u Plauta): ... ἔνια τε τῶν ἡδυσμάτων ... [illegible]]

W tej żołnierskiej sztuce użył sobie Plautus także na kilku znakomitych scenach przekomarzania się (λοιδορίαι). Tu należy n.p. scena między zakochanym młodzieńcem, a drwiącym z niego niewolnikiem (w. 20–) gdzie Plautus, zwyczajem swoim, zapomocą żartów kutego na wszystkie cztery nogi niewolnika rozpędza ponure i wilgotne łzami chmury nieszczęścia miłosnego; dalej scena między rajfurem a młodzieńcem zakochanym i niewolnikiem, która ~~wywołuje~~ przechwytami pośmiej w ciu koncert obelg (w. 265–), tudzież scena między Harpaxem, a rajfurem i Simonem (w. 1167–); wszędzie tutaj dowcip treściwy, niejeden mocno rubaszny, ale zawsze żywy i czysty, idzie o lepsze ze żwawemi żartami słowa samego, opartemi na zręcznej grze dźwięków i wyrazów. Pseudolus jest to właśnie sztuka, która najlepiej z pośród zachowanych komedyj pozwala nam poznać ów prawdziwy, rodzimy rzymski dowcip plautyński, tak wielce ceniony i chwalony przez Cicerona. Toteż Plautus sam ~~[illegible]~~ był z tej sztuki (szczególnie) zadowolony, jak świadczy o tem także Cicero (Cat. mai. 50).

Scenami popisowemi tej sztuki są: Scena oszukania Baljona przez owego fałszywego Harpaxa czyli Małpę (w. 956–) i pendant, t.j. scena w której Baljo to oszustwo odkrywa (w. 1103–). W pierwszej scenie zainteresowanie widza dochodzi do szczytu napięcia w tej chwili, gdy Baljon pyta o nazwisko żołnierza, którego ów Pseudo-Harpax nie zna. Sprytny ~~[illegible]~~ wyga ~~[illegible]~~ umie jednak z nadzwyczajną przytomnością umysłu pytanie odwrócić i Baljo sam mu to nazwisko mówi, poczem wydaje mu już bez skrupułów dziewczynę. Spryt Małpy budzi szalony entuzjazm nawet u tak znamienitego ~~[illegible]~~ (mistrza podstępów), jakim jest sam Pseudolus (w. 1017–). Druga scena, między Baljonem a prawdziwym Harpaxem i Simonem rozpoczyna się od kapitalnego momentu, w którym Baljon, bezpośrednio po wydaniu dziewczyny w ręce (swego wroga) Pseudolusa, wychodzi przed dom, by „odetchnąć nareszcie spokojnie, że nie grozi mu już żadne niebezpieczeństwo":

„No – teraz wreszcie mogę spokojnie odetchnąć,
Kiedy on już stąd odszedł, razem z tą dziewczyną!
Więc niechże teraz przyjdzie – Pseudol, ten łotr zbrodniarz
I niech mi ją spróbuje odebrać podstępem!" (w. 1053–)

Jest on tak pewny wygranej, że gdy prawdziwy Harpax nadchodzi, on jego właśnie to posądza, że jest podstawiony przez Pseudola, a zadowolenie widza ze szkody rajfura rośnie w miarę tego, jak Baljon atakami swemi na bogu ducha

1) Por. zupełnie podobny fragment Stratona, K. III. 361 i K. II. 343, 362.

-miennego Harpaxa chce zakrzyczeć coraz groźniej budzące się w nim podejrzenia, aż wreszcie Simo, cichy wspólnik Pseudolusa, spokojnie, a „przyjaźnie" konstatuje, cedząc przez zęby:

„Ty – rajfurze, tak coś myślę – już po twojej dziewce".

i grom uderza w Balljona, gdy już niewątpliwie poznaje robotę podstępnego niewolnika:

„To-ż to Pseudol! Ach już po mnie! Umieram Simonie!"

Pada w objęcia Harpaxa i Simona, którzy go podtrzymują i „uspokajają":

Harpax

„Ja ci umrzeć nie pozwolę – min srebra nie zwrócisz

Min dwudziestu!

Simo

I mnie także, drugich min dwudziestu! –

Ekspozycja odbywa się sprawnie w scenach: pierwszej, między Kalidorem i niewolnikiem, gdzie bardzo trafnie użyto motywu listu od kochanki do Kalidora, wyjaśniającego całą sytuację i w trzeciej, między Balljonem, a Pseudolusem i Kalidorem. Ze względu więc na treść sztuki – nie kończącej się przecież rozporządzeniem – i na jej zrozumienie, prolog (był nie) potrzebny; jeśli pomimo to istniał, jak na to wskazują pozostałe z niego dziś 2 wiersze; to znaczy, że był on własnością Plauta i zawierał (zapewne jedynie zapowiedź sztuki i jej polecenie, bez podania treści. (– podobnie jak w ~~Asinarji~~ Komedji Oślej)

[Plautus mówi tu żartobliwie o swej własnej komedji: „Lepiej będzie wstać z miejsca, nogi wyprostować: Plautyńska długa sztuka na scenę wychodzi."]

Zresztą kompozycja sztuki bez zarzutu ważniejszego. Usiłują wprawdzie niektórzy uczeni wykazać w niej pewne niezgodności, czy niepotrzebności, jak n.p. że starego Simona można było oszukać wprost, a nie dopiero (przez drugą stręczyciela)[1] ~~rajfura~~ (~~Leo 1913~~), że Kalidorus w scenie od w. 342 zachowuje się tak, jakby dopiero teraz dowiedział się o sprzedaży ~~y~~ min Fenicjum, chociaż już w w. 51 dowiedział się o tem z jej listu, że Pseudolus ~~Kalid~~ prosi Kallifona o pomoc (w. 547 –, w. 559 –), a później z niej całkiem nie korzysta, że Pseudolus przyrzeka od Simona wykpić 20 min (w. 508 –), a później rzekomo tego nie dokonywa[2] (~~Kroll 1916~~) i starają się przez to udowodnić „kontaminację" – jednakowoż zarzuty te, już to nie wytrzymują krytyki, już to prowadzą do innej konkluzji. I tak Pseudolus zapowiada w w. 508 Simonowi:

„Ja, dalibóg, nikogo nie będę się prosił,

Jak długo ty żyć będziesz. Ty mi sam dasz srebro

Sam od ciebie dostanę!"

ale też w tym właśnie ~~celu~~ zakłada się z nim zaraz o tę samą sumę (w. 535 –), że potrafi okpić stręczyciela ~~rajfura~~; zakład wygrywa, owe 20 min rzeczywiście od Simona otrzymuje (w. 1228 –), czyli że istotnie słowa dotrzymuje.

Reszta błędów kompozycyjnych nie musi koniecznie tłumaczyć się przez „kontaminację" – przeciwnie, jak n.p. to niekorzystanie przez Pseudolusa z przyrzeczonej pomocy Kallifona ~~Kalidora~~, wskazywać może raczej na opuszczenie pe-

[1] Leo, Gesch. d. Röm. Lit., str. 131
[2] Kroll w: W. S. Teuffels Geschichte der Römischen Literatur,[6] neu bearb. von W. Kroll u. F. Skutsch, I Leipzig-Berlin, 1916, str. 175–176.

wszych scen – a zresztą te wszystkie usterki mogły były być już w tym oryginale greckim, na którym oparł się Plautus.

Tak więc zgodzić się należy raczej na skrócenie greckiego pierwowzoru przez Plauta 1) ~~(A. Schmidt, 1909)~~, jak na to wskazuje n.p. wspomniane już wyżej opuszczenie pewnego szczegółu, następnie ślady jakichś w greckiej sztuce jaśniej zapewne przedstawionych, a tu zupełnie pominiętych związków między Simonem a Baljonem, jak oto w w. 1145 (Baljo do Simona):

„ . . . . Lecz ty, zacny starcze,
Częstoś jest, nie mając grona, na rynku w opałach
I dopiero ten tu „rajfur" przyjść musi z pomocą!"

lub w w. 1164 (Simo do Baljona):

„Więc pamiętaj, z tej zdobyczy mnie oddać połowę,
Wszak to wspólne"

a wreszcie wyraźne wzmianki, n.p. w w. 720, w którym Pseudolus, (wskazuje na widzów, celowo wypadając z roli:) odmawia Kalidorowi i Charinusowi żądanych wyjaśnień i co do zaszłych faktów

„ . . . . . Ach – toż dla nich gra się tę komedję.
Oni – wiedzą, bo tu byli – wam potem opowiem!"

lub w w. 388, gdzie Pseudolus tenże w analogiczny sposób krótko zbywa Kalidora dopytującego się:

„Gdy czas przyjdzie, to się dowiesz. Dwa razy powtarzać
Ja nie lubię. I bez tego sztuki są za długie!"

Nakoniec nawet fragment zachowany prologu:

„ lepiej będzie wstać z miejsca, nogi wyprostować
Plautyńska długa sztuka na scenę wychodzi"

wygląda jakby skrona niezupełnie udanych usiłowań w kierunku skrócenia oryginału.

Rozwiązanie samo uderza swą łatwością t. z. tem, że Simo tak łatwo godzi się na zapłacenie przegranych 20 min i tak jest dla Pseudolusa pobłażliwy (w. 1238–), co jednak da się może wyjaśnić ~~faktem~~ tą okolicznością, że Simo sam przecież wygrywa od Baljona min 20 i straty żadnej nie ponosi.

Zdaje się, że biorąc asumpt z jakiegoś śpiewno-wokalnego intermezza w greckim oryginale, ~~(χοροῦ)~~ po występie Pseudolusa w w. 573a, umieścił Plautus w swej sztuce pewną wstawkę muzyczną, jak na to wskazują słowa do widzów, odchodzącego ze sceny, Pseudolusa:

„ . . . . Na chwilę tu wyjdę,
By w sobie zebrać w kupę me wszystkie szelmostwa.
[Już] idę i nie będę wam czasu zabierał:
~~A was tutaj~~ Klarnecista tymczasem ~~fletnista~~ was tutaj zabawi"
(wchodzi do domu Simona).

Partyj śpiewanych, względnie przy muzyce recytowanych ma

1) ~~A. Schmitt, De Pseudoli Plautinae exemplo Attico, Strassburg 1909~~; Kroll-Skutsch, W. S. Teuffels Geschichte der Römischen Literatur, 6 I, Leipzig-Berlin, 1916, ss. 175-176

A. Schmitt, De Pseudoli Plautinae exemplo Attico, Strassburg 1909, [illegible]!

„Pseudolus" wcale dużo; wyróżniają się n. p. wielkie canticum stręczyciela, kłócącego się ze swoją służbą (w. 132–229) w trochejach głównie i anapestach i radosna pieśń pijanego Pseudolusa (v. 1246–1284) w bakchjach, kretykach, anapestach, trochejach i dochmjach. Są to wszystko wybitne objawy bardzo wielkiej już u Plauta wprawy w polymetrji, co wskazuje na to, że sztuka pochodzi z późniejszej epoki jego działalności. Potwierdza to zresztą i Cicero, zaliczający (Cat. mai. 50.) Pseudolusa do utworów napisanych przez Plauta w starości.

Autentyczną datę wystawienia sztuki znamy na pewne, bo zachowała się drzewiej notatka (didaskalia) w najstarszym rękopisie, z której można oznaczyć czas pierwszego przedstawienia na r. 191 przed Chr.

O oryginale greckim natomiast nic pewnego nie wiadomo – chyba tylko tyle, że były tam już różnorakie motywy, dość niedbale sprzęgnięte, ze szkodą dla całości kompozycji.–

17.

„Lina" (Rudens)

Słowo „rudens" oznacza sznur, linę rybacką, grającą tu pewną rolę. Obywatelowi ateńskiemu Demonesowi ukradł ktoś przed laty córeczkę. Obecnie mieszka on w Kyrenie, niedaleko od wybrzeża morskiego, obok świątyni Wenery, w miejscu, gdzie się cała akcja rozgrywa. Tutaj, wczesnym rankiem, po strasznej burzy, która całą noc szalała, widział on (względnie jego niewolnik), jak fala wyrzuciła na brzeg dwoje dziewcząt z rozbitego okrętu. Jest to Palestra wraz ze swą towarzyszką Ampeliską, dziewczęta, które ich pan, stręczyciel Labrax, chciał z całem swem mieniem właśnie przewieść na Sycylję dla lepszych interesów – pomimo, że jedną z nich, Palestrę, sprzedał już zakochanemu w niej młodzieńcowi z Aten, Plesidippusowi, a nawet zadatek wziął i umowę zaprzysiągł. Okręt jednakowoż się rozbił, dziewczęta, cudem uratowane schroniły się do świątyni Wenery, ale stręczyciel, który także potrafił się uratować, dowiedział się o tem, wpada do świątyni i poturbowawszy kapłankę odrywa strwożone dziewczęta nawet od stóp posągu bogini. Przychodzi im z pomocą dopiero ów Demones, który rozjadłego stręczyciela powstrzymuje kijami służby, a potem, sprowadziwszy młodego Plesidippa, wlecze stręczyciela do sądu, gdzie mu sprzedaną już przez niego Palestrę odbierają. W trakcie tego wyciąga z morza Gripus, niewolnik Demonesa, w sieci jakiś ciężki kosz, czy kufer (vidulus), ale widzi to niewolnik Plesidippa, Trachaljo, który wie, że jest to kosz z pieniędzmi Labraxa i że tam prócz pieniędzy znajduje się skrzyneczka (cistella) z bawidełkami (crepundia), mogącemi służyć do rozpoznania Palestry. Chwyta tedy za linę sieci (rudens) i chce wszystko odebrać Gripusowi, ale w końcu godzą się obaj

F. Szczepanjo

na sąd rozjemczy Demonesa – przyczem zapomocą owych bawidełek okazuje się, że Palestra właśnie jest tą zaginioną córką Demonesa. Uradowany ojciec daje ją za żonę Plesidippusowi, wyzwolony Trachaljo dostaje za żonę wykupioną Ampeliskę, a za znalezione dostaje także wolność i Gripus. Kończy się wszystko ucztą, na którą poczciwy Demones nawet rajfura Labraxa zaprasza. „Co więcej, zaprosiłby nawet, jak mówi, także i widzów, gdyby nie to, że są zapewne już gdzie indziej proszeni."

Sztuka ta, podobnie jak „Jeńcy", zakrawa raczej na poważny dramat rodzinny, w sytuacjach i postaciach nie posiada prawie zupełnie siły komicznej, a w każdym razie jest najmniej wesołą komedją ze wszystkich znanych komedyj plautyńskich. W „Jeńcach", chcąc ożywić ciężką atmosferę, dodał Plautus jedną dobrą postać komiczną t.j. pasożyta Ergasilusa, tutaj stara się – bo wygląda to na jego własny pomysł – przynajmniej dowcipami niewolników n.p. Sceparnjona lub Trachaljona widzów rozweselić. Tak n.p. Sceparnjo, niewolnik Demonesa, w pierwszej scenie (w. 89–) podrwiwa sobie w zaczepny sposób ze strapionego Plesidippa, a Trachaljo ma manję odpowiadać ciągle jednem tylko i to najchętniej tem samem słowem: W rozmowie z Demonesem (w. 1205–) odpowiada 6 razy „licet" (dobrze), na co Demones również 6 razy tego słowa używa, a w rozmawiając z Plesidipp[redacted]em (w. 1265–) odpowiada mu na każde jego pytanie jednem słowem, tak że w rezultacie mówi 12 razy „censeo" (tak sądzę) a 2 razy na końcu „non censeo".

Te wysiłki nie są jednakże w stanie stworzyć prawdziwego komizmu, tak, że sztuka okazuje się faktycznie najwięcej z pośród komedyj plautyńskich zbliżoną ~~do~~ nudnego greckiego typu komedji nowej, tak jak ją znamy z wszystkich fragmentów dawniejszych i nowszych. Tak częste w greckich sztukach poważne refleksje widoczne są tutaj n.p. w bardzo budujących uwagach Demonesa – jest to wogóle „najporządniejszy" człowiek ze wszystkich postaci plautyńskich – na temat komiczności rozsądnego i uczciwego życia u ludzi prawdziwie mądrych (w. 1230–), na co jednak jego niewolnik Gripus dość ciekawie reaguje, mówiąc:

„Toż dlatego dziad z ciebie, żeś jest zbytnio zacny";

a w końcu nawet zamyka staremu usta – bodaj że w imieniu samego Plauta ~~słowami~~:

„Widziałem ja już niesraz komików, w ten sposób
Mądre rzeczy prawiących – i jak im klaskano,
Gdy ludowi tę zacną drogę wskazywali;
Ale kiedy z teatru każdy szedł do domu,
To żaden nie był takim, jak im zalecano!" (w. 1249–)

Nie brak też tutaj śladów tak charakterystycznego dla greckiej „komedji nowej" wpływu Eurypidesa: W scenie od w. 706, gdzie ~~rajfur~~ stręczyciel wyciągnięty

przemocą ze świątyni od dziewcząt, zwraca się znowu na nie, pomimo, że zasiadły one na stopniach ołtarza i chce stamtąd wystraszyć je ogniem — dopatrują się uczeni (Leo 1895) podobieństwa do scen takich jak n.p. w „Heraklidach" Eurypidesa, gdzie bezczelny Kopreus chce dzieci Heraklesa przemocą oderwać od ołtarza (w. 67, 267), lub w „Heraklesie" tegoż tragika, gdzie Lykos, nie mogąc podnieść ręki na ojca i rodzinę Heraklesa, siedzących u stopni ołtarza, każe zapalić ogień dookoła nich, by ich żywcem upiec (w. 243-).

Eurypidesowa nuta oporu przeciw bogom i walki z nimi dźwięczy także głośno w słowach Palestry, skarżącej się (w. 185-) na to, że bogowie dręczą i nieszczęściami nawiedzają uczciwych ludzi, nie złych i przewrotnych; w innem zaś miejscu niewolnik Sceparnjo, patrząc na spustoszenie, jakie zrobiła burza w domu jego pana, robi wyraźną a złośliwą allurję do gwałtownych scen w ~~tragedji~~ sztuce Eurypidesa p.t. „Alkmena", gdzie Zeus, zdaje się, wśród wichru i burzy występował:

„To nie wiatr, lecz „Alkmena" Eurypidesowa:
Tak nam wszystkie tu z dachu zerwało dachówki!"

Zupełnie analogiczne allurje do tragedji Eurypidesa znajdują się w komedjach Menandra, n.p. w nowoznalezionej komedji p.t. „Epitrepontes" (p. wyżej str. (Ange)), w której spotykamy poza tem także sam motyw „Rudensa", t.j. sprzeczających się o rzeczy znalezione niewolników, i oddających sprawę całą do rozstrzygnięcia rozjemcy, co prowadzi do „rozpoznania".

Jeśli ciekawy występ Rybaków (Piscatores), przeciągających przez scenę (w. 290-) z pieśnią (recitativo w jambicznych septenarach) o przykrościach i niedoli ich zawodu, jest może przejęty z greckiego oryginału, gdzie stanowił niejako szczątkowy przeżytek chóru starej komedji attyckiej, to niezawodnie samemu Plautowi zawdzięczają, jeśli już nie całe istnienie, to przynajmniej formę liryczną, dość częste w tej sztuce partje śpiewane, jak n.p. „canticum" Palestry, wyratowanej z morza (w. 185-, w anapestach, bakchjach i kretykach), lub radosna pieśń Gripusa, po znalezieniu kosza (w. 906- w bakchjach, anapestach, trochejach, dochmjach).

Zajmująca jest w tej komedji scenerja sama, przedstawiająca wybrzeże morza, (zapewne w ulubiona) komedjach greckich i znana nam ~~[illegible]~~ n.p. z „Leukadji" Menandra, jak o tem świadczą fragmenty Frygijskiego komika Turpiljusza. Oczywiście, że prymitywne środki techniczne teatru plautyńskiego nie pozwalały na potrzebną tutaj wystawę, ale doskonale zbudowana pierwsza scena, rozgrywająca się w blaskach ~~[illegible]~~ wschodzącego słońca po burzliwej nocy i rozpoczynająca się od słów niewolnika, zajętego ~~w~~ wraz z swym panem naprawianiem domu, uszkodzonego mocno przez huragan, ma niezmiernie wiele prawdy, świeżości i uroku, chwytny w opisie tego, co widać zdała na wzburzonem jeszcze morzu (w. 60-).

133–160

Osoby wszystkie – prócz jednej postaci Demonesa, który jest jakimś rozsądnie zacnym człowiekiem – ukazują typy ~~znane~~ zwykłe, już z sztuk poprzednich; szczególnie jaskrawe są jedynie niektóre rysy, jakiemi nakreślono postać ~~rajfura~~ stręczyciela Labraxa, jakkolwiek nie jest on tak karykaturalny jak Baljon z „Pseudolusa". Waży się on więc nie tylko na taką rzecz, jak zwykła zresztą u rajfurów w komedji przysięga fałszywa i to raz po raz, w imię zasady: „wszak przysięga jest stworzona na zysk, nie na stratę" (v. 1374), ale nawet porywa się na czynne znieważenie kapłanki i posągu bogini (v. 671–). To też sam konstatuje, że „wszyscy ludzie się ~~[illegible]~~ cieszą, gdy rajfur ~~[illegible]~~ w opałach".

Na uwagę zasługuje, umieszczone prawie już w połowie sztuki, opowiadanie Demonesa o śnie ostatniej nocy, w którym rzekomo widział małpę, zasadzającą się na jaskółki w gnieździe – i siebie, walczącego z tą małpą w ich obronie:

„W dziwny sposób bogowie ludzi za nos wodzą
I przedziwne im we śnie zsyłają widzenia:
Tak nawet we śnie ludziom nie dają spokoju.
Jak i ja, dzisiaj w nocy, co właśnie minęła,
Sen miałem dziwny jakiś, całkiem niedorzeczny.
Zdało mi się, że małpa, do gniazda jaskółek
Chcąc się jakoś wyspinać, drogi próbowała
Jak we wszystkich × × × × × ×
I nie mogła ich stamtąd wyciągnąć. Następnie
Do mnie – tak mi się zdaje – małpa przystępuje
Musi prosić, bym jej zechciał pożyczyć drabiny.
Ja zaś małpie w ten sposób jakoś odpowiadam:
Że jaskółki są z rodu – Prokny, Filomeli,
Proszę, by mym krajanom krzywdy nie robiła.
Na to małpa okropnie zaczyna się srożyć
I nawet mnie samemu zdaje się wygrażać,
Do sądu mnie porywa! Wtedy – ja sam nie wiem –
Jakoś z gniewu, zda mi się, małpę przez pół chwytam
I w pęta ją pakuję, tę bestję nikczemną!
Teraz, sen ten do czego odnieść by wypadło,
Wcale dzisiaj nie mogłem wpaść na żaden pomysł."

Jest to dość wczesne, symboliczne przedstawienie i zapowiedź przyszłych wypadków sztuki, podobnie jak w „Kupcu" (p. wyżej str. 71–) – gdzie jednakże treść snu nie odpowiada tak ściśle, jak tutaj, samej fabule, i nie łączy się z nią tak organicznie jak tutaj; a poza zupełnie identycznym początkiem opowiadania ukazuje szczegóły (n. p. o małpie), jakgdyby wprost z „~~Rudensa~~ Liny" zaczerpnięte. Jest zatem rzeczą możliwą, ~~niebez pieczeństwo~~ ~~podobna~~, że Plautus przy opracowywaniu snu w „Kupcu" był pod wpływem snu z „~~Rudensa~~ Liny" (p. wyżej, str.).

Wprowadzenie w akcję odbywa się wcale zręcznie w scenach, w których występuje po raz pierwszy Demones (w. 89-), Plesidippus (tamże), a zwłaszcza niewolnik Trachaljo (w. 306-), pomimo to jednak prolog był potrzebny ze względu na „rozpoznanie” kończące sztukę; był też w greckim oryginale, jest u Plauta i podaje całą wstępną fabułę aż do chwili aktualnej. Prolog mówi postać półboska, Arkturus, t. z. personifikacja najjaśniejszej gwiazdy z konstellacji Bootes, która miała mieć ogromny wpływ na pogodę; za sprawą tegoż Arkturusa, w myśl słów prologu (w. 67-) zerwała się ta burza na morzu, która zniszczyła okręt ~~rajfura~~ stręczyciela.

W kompozycji są pewne błędy nie do zaprzeczenia. Tak n. p. niewolnik Sceparnjo, który w pierwszej scenie sam patrzał na to, jak na brzeg wydostały się owe dziewczęta – później (w. 559-), widząc je w świątyni Wenery, dokąd schroniły się przed rajfurem, zachowuje się tak, jakby nigdy o nich nie słyszał, ani ich nigdy nie widział:

„Przebóg, cóż to ja tu widzę? Dwie jakieś kobietki
Uczepiły się w świątyni posągu Wenery,
Płaczą, w strachu przed kimś, biedne! Mówią, że tej nocy
Burza niemi tu miotała i dzisiaj rzekomo
Na brzeg morza wyrzuciła”

a Demones opowiada allegoryczny swój sen nie zaraz rano, na początku sztuki, jakby to było najracjonalniej i jak to było w „Kupcu”, ale znacznie później (w. 593-). Ponieważ wiemy z prologu (w. 32), że autorem pierwowzoru greckiego był jeden z mistrzów greckiej „komedji nowej”, mianowicie Difilos, przeto trudno przypuścić, by te dość rażące usterki już w jego sztuce istniały; byłyby to zatem ślady jakichś przeróbek samego Plauta, ale wątpić należy, czy są to istotnie dowody „kontaminacji”, jak tego chcą niektórzy uczeni.

Sztukę tę wystawiano prawdopodobnie jeszcze przed końcem drugiej wojny punickiej t. j. przed r. 202, jak na to zdają się wskazywać końcowe słowa prologu:

„Valete, ut hostes vostri diffidant sibi”
„Głowy w górę – a zwątpienie serca wrogom waszym,”

bardzo podobne do zakończenia prologu „~~Cistellarii~~ Komedji Skrzynkowej”, w tym samym widocznie czasie powstałej ~~Cistellarii~~:

„ bene valete et vincite
virtute vera, quod fecistis antidhac ...
ut vobis victi Poeni, poenas sufferant.” (p. wyżej str. ...)

W każdym razie pisał zdaje się Plautus „~~Rudensa~~ Linę” przed powstaniem „Kupca”, którego „sen” najoczywiściej według „snu” w ~~Rudensie~~ „Linie” komponował.

18.

„Stichus"

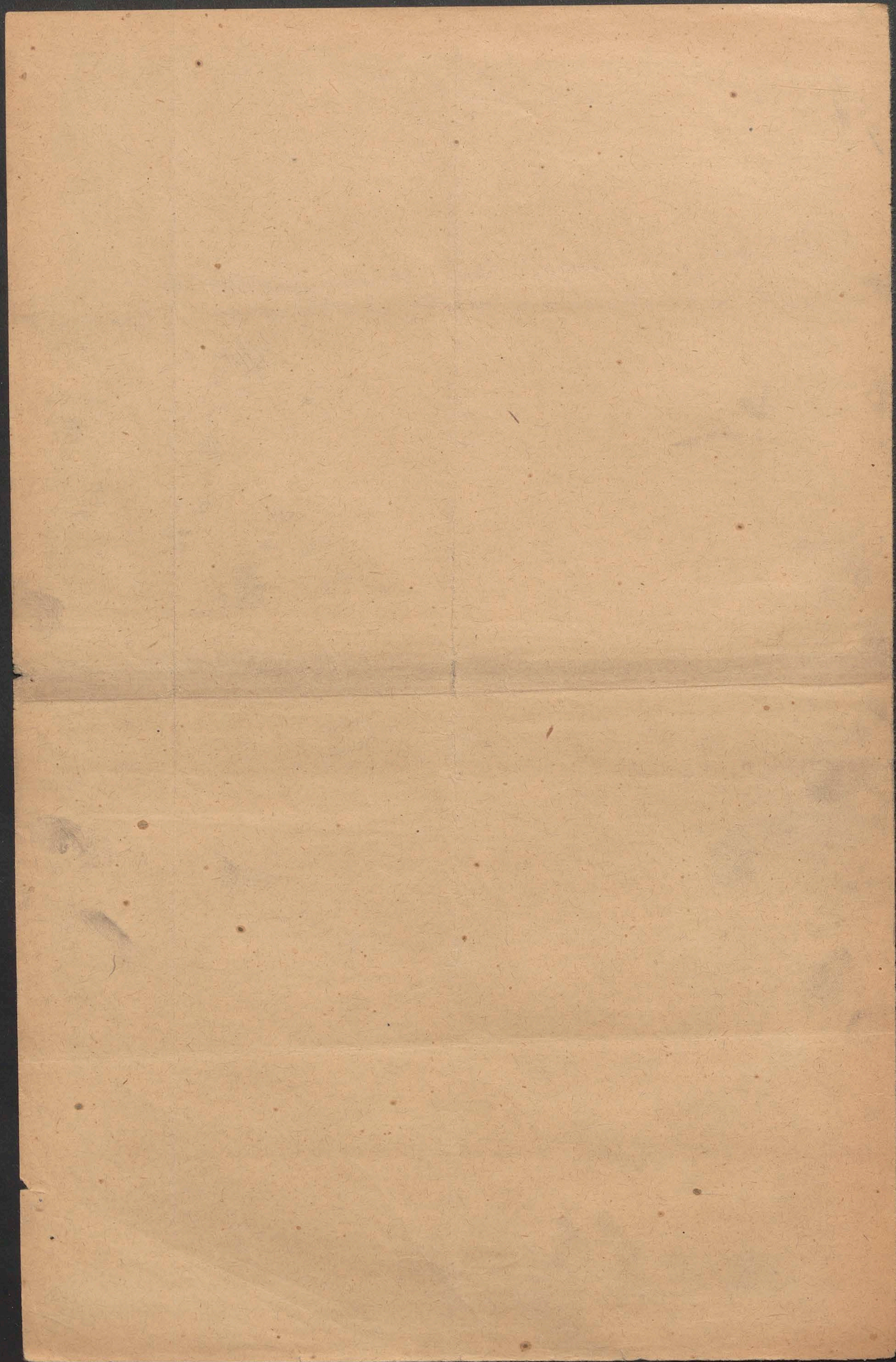
Stichus nazywa się jeden z niewolników, tutaj występujących. Dwie siostry, Panegyris i Pamfila, żony dwóch braci, Epignomusa i Pamfilippa, czekają już trzeci rok bez żadnej wieści na swych mężów, którzy wyjechali do Azji w celach handlowych. Ojciec słomianych wdów, Antifo, niechętny oddawna zięciom z powodu ich rozwiązłego życia, chce teraz córki koniecznie namówić, by się swych mężów wyrzekły; one jednak opierają się temu stanowczo i los im sprzyja, bo właśnie mężowie wracają zdrowo i z wielkim zyskiem. Antifo rezygnuje więc ze swego planu zerwania małżeństw i godzi się łatwo z zięciami — ci ostatni tem łatwiej, że podobają się mu bardzo cytrzystka i fletniska, które ze sobą przywiózł jeden z nich, mianowicie Pamfilippus. Wszystko kończy się wesoło, dwiema ucztami, panów i niewolników. Stichus i Sangarinus zabawiają się przed oczyma widzów t.j. wprost na scenie; biesiadę ożywia wspólna ich kochanka i koleżanka Stefanjum, która tańczy naprzód sama, a potem razem z biesiadnikami. Ochota rośnie do tego stopnia, że nawet muzykanta teatralnego wciągają do zabawy, wydzierają mu flet i każą pić, by z tem większym zapałem potem ich tańcom przygrywał. Tę niezwykłą dla Rzymian zabawę niewolników objaśnia Stichus publiczności słowami:

„Lecz się temu nie dziwcie, że my, niewolnicy
Pijemy i kochamy, uczty urządzamy —
Wolno nam tak w Atenach .... !" (w. 446-)

Wśród ogólnej wesołości smutny jest tylko pasożyt Gelasimus („Śmieszek"), którego — pomimo wesołego nazwiska — panowie odtrącają (wśród szyderstw) i nie dopuszczają do uczty, chociaż go przedtem zaproszono, a od dłuższego czasu ma na żołądku -- tylko piekielny głód.

Niema tu zatem prawie zupełnie intrygi i właściwej akcji dramatycznej; a to, co właściwie stanowi sam wątek, nie posiada ani krzty komizmu. Humor pewien i wesołość wnoszą jedynie motywy i sytuacje, względnie osoby, stojące poza samą fabułą sztuki, jak oto wcale udatna scena, w której stary Antifo przymawia się zięciowi, by mu odstąpił którąś z tych przywiezionych dziewcząt. Czyni on to, opowiadając mu niby jakąś bajkę (apologus) o tem, „że był raz pewien staruszek, który miał dwóch zięciów, że jeden z nich miał dwoje kupionych dziewcząt, że zięć ten był bardzo miły, bo odstąpił je teściowi i.t.d." i w ten sposób przychodzi między nimi do układu (w. 538-).

Także też, jedynie w celu rozweselenia widzów wprowadzoną postacią, jest tu pasożyt, Gelasimus, który w typowym dla tych figur monologu przedstawia się widzom (w. 155-) i wygłasza nadzwyczaj smutny wykład na temat ogólnego zastoju w stosunkach pasożytniczych, a zwłaszcza w zapraszaniu na obiady, wobec czego musi on ogłosić upadłość i licytację całego swego majątku t.j. wszystkich swych dowcipów („logi ridiculi"), chociaż nikt niestety na tę licytację się nie kwapi. Należy on również do owych



uczonych pasożytów, bo słyszymy od niego, że studjuje jakieś książki, z których czerpie rzekomo swe żarty. Gdy pomimo całej reklamy i wszystkich zabiegów nie udaje mu się niczego uchwycić, postanawia ... (się powiesić) (w. 639–). Wszystkie jego występy stwarzają bardzo prymitywną, błazeńską, ale ~~[illegible]~~ żywą wesołość.

Najefektowniejszym jednak momentem rozweselającym była z pewnością druga część sztuki, stanowiąca ową podwójną ucztę, i kończąca się szalonym baletem. Zakończenie to, podobne wybitnie do epilogu plautyńskiego „Persa” (p. wyżej str.), żywo przypomina bardzo częste tego rodzaju zakończenia sztuk starej komedji attyckiej takich jak n.p. Arystofanesa „Pokój”, „Lysistrata”, „~~[illegible]~~”, „Plutos”, „Acharnejczycy”, „Rycerze”, „Żaby” a zwłaszcza exodos „Os”, gdzie mamy na końcu balet trzech synów ośmieszonego tragika Karkinosa.

Jeśli z pośród tych rozweselających motywów „Stichusa” pierwszy (apologus) moźnaby od biedy połączyć organicznie z samą fabułą, to nie można tego bynajmniej powiedzieć o dwu następnych. Pasożyt nie był w samej akcji fabuły bynajmniej potrzebny, a wprowadzenie go w sztukę jest niezmiernie błaho umotywowane. W w. 150– każe Panegyris wezwać Gelasimusa po to, by go posłać do portu, po wiadomość ~~dowiedzieć się~~, czy okręt jaki z Azji nie przybył – i to pomimo, że wysłała tam już od świtu w tym celu chłopca Pinacjum (w. 363–) – ale próżno to robi, skoro ma pod dostatkiem niewolników i sama później wyprzedzającego się z pośpiechem przy wejściu pasożyta odprawia ze słowami: „sat servorum habeo domi” – „dość mam służby w domu!” (w. 397–). Również i pierwszy jego występ (monolog w. 155–) wisi zupełnie w powietrzu bez żadnego związku z akcją.

chociaż sceny między nim a chłopcem Pinacjum (w. 274–401) są bardzo ~~[illegible]~~ zręcznie budowane[1] ~~(Fraenkel 1922)~~.

Uczta zaś, a zwłaszcza balet, z istotną osnową sztuki – prócz osób występujących – nie ma nic a nic wspólnego.

Jak należy zatem przyjmować tę dziwną sztukę, zaczynającą się od fabuły na wskroś poważnej, wzruszającej, stanowiącej ~~[illegible]~~ właściwie dramat rodzinny, a kończącej się czemś, co tak żywo przypomina ~~[illegible]~~ operetkę? Jedno wydaje się pewnem, t.j. że tak nie wyglądał grecki oryginał, który sobie Plautus obrał za wzór podstawowy; wiemy bowiem napewne, że autorem jego był Menander, a choćbyśmy nawet przyjęli, że pisał on w młodych swych latach sztuki, budową treścią i nastrojem mocno jeszcze zależne od starej komedji[2] ~~(Prehn, 1916)~~, to chyba tak luźnie zbudowanej, a raczej zupełnie nie zbudowanej sztuki nigdy nie napisał.

Najprawdopodobniejsze zatem wydaje się rozwiązanie następujące: Plautowi nie podobała się poważna Menandrowska sztuka, którą wziął tutaj – widocznie bez namysłu [illegible] – do opracowania: wzruszająca zapewne, jak prawie wszystkie znane dotychczas utwory Menandra, historja rodzinna o dwóch wiernych żonach, które z powodu długiej nieobecności mężów są w wielkiej opresji, zmuszane do zerwania małżeństwa, aż wreszcie niespodziewany powrót małżonków przynosi im ratunek i nagrodę. Tę być może budującą, ale widocznie

[1] Fraenkel, m. pod., str. 281–. [2] Prehn, m. pod. str. 24, 39, 70 i i.

nowo nudną sztukę postanowił Plautus ożywić; dlatego samą Menandrowską fabułę potraktował najzupełniej pobieżnie, zaznaczając ją zaledwie tylko w ogólnych zarysach, z innej zaś jakiejś sztuki dodał komiczną postać pasorzyta – podobnie jak to zrobił w „Jeńcach” – a nadto wprowadził, znane mu z niektórych mniej wykwintnych sztuk „komedji nowej”,[1] sceny swawolnych uczt i zabaw; ~~które~~ potraktował je jednak przeważnie jako partje śpiewane i ukoronował nawet na końcu wielce popularnym ówczas ~~##~~ u greckich sąsiadów, a docierającym już śmiało do Rzymu baletem, na wzór jakiejś liryczno-tanecznej greckiej półsceniki (mimodramu). Mielibyśmy tutaj zatem klasyczny przykład przekształcenia sztuki pierwotnej zapomocą włączenia części skądinąd zaczerpniętych, czyli t. z. kontaminacji.[2]

[E: ~~komedję~~ ~~i skracając bardzo~~ ~~wydatnie~~]

Dążność do ożywienia sztuki widoczna także i w bardzo obfitem naogół stosowaniu lirycznych miar wierszowych, bo nie tylko że końcowe części sztuki stanowią same prawie „cantica”, ale nawet już sam początek sztuki, czyli pierwsza scena jest partją śpiewaną przez obie siostry (w dochmjach, anapestach i glykonejach). Ta pierwsza scena zawiera także ekspozycję, zupełnie wystarczającą dla tej sztuki, nie posiadającej żadnej akcji dramatycznej; brak jakiejkolwiek intrygi uwolnił także Plauta od potrzeby dawania prologu.

Ponieważ sztuka ta zwraca uwagę swoją krótkością (liczy tylko 775 w., a więc zaledwie nieco więcej niż połowę sztuki normalnej, takiej jak n.p. sztuka pojmedyna, „Lina” ~~Dwulicowi~~ z 1423 wierszami), przeto przypuścić należy, że albo sam Plautus, F skleił ją tak naprędce (może jako dodatek po jakiemś innem, większem przedstawieniu scenicznem), lub jest to może rezultat skrótów i przykrawań w tym samym celu przez reżyserów po-plautyńskich, co się wydaje mniej prawdopodobnem.

[F: skracając mocno oryginał]

Że Menander był autorem greckiej sztuki, która tylu zmianom uległa w rękach Plauta, to o tem dowiadujemy się z urzędowej notatki o pierwszem przedstawieniu tej sztuki w Rzymie, t. z. didaskalji, zachowanej szczęśliwym trafem w najstarszym rękopiśmie plautyńskim.(x)
Notatka ta podaje również tytuł greckiej komedji: Adelphoe (Ἀδελφοί), czy-

(x)

<T. MACCI PLAVTI STICHVS>	<T. Makcjusza Plauta Stichus>
GRAECA ADELPHOE MENANDRV	Grecka „Adelphoi” Menandra
ACTA LVDIS PLEBEIS	Grana na Igrzyskach Ludowych
CN. BAEBIO C. TERENTIO AED. PL.	Za edylatu lud. Kn. Bebjusza i Kaj. Terencjusza
<EGIT>	<Grał>
T. PVBLILIVS PELLIO	T. Publiljusz Peljo
MODOS FECIT	Muzykę ułożył
MARCIPOR OPPII	Marcipor Oppjusza
TIBIIS SARRANIS TOTAM	Na ~~flecie~~ klarnet sarraniski całą
× ×	× ×
C. SVLPICIO C. AVRELIO COS.	Za konsulatu K. Sulpicjusza i K. Aureljusza.

Tekst podany według edycji Lindsaya z uzupełnieniami < > Ritschla.

1) K. Kunst, Studien zur Griechisch-Römischen Komödie mit besonderer Berücksichtigung der Schlusz-szenen ~~und~~ und ihrer Motive, Wien 1919, str. 103 sądzi, że uczta pochodzi z podstawowego greckiego oryginału „Stichusa”.

~~2) C. Langer, De servi persona apud Menandrum~~

2) C. Langer, De servi persona apud Menandrum, Bonnae 1919, str. 44–46, nie uznaje „kontaminacji”, ale jego główny argument, polegający na tem, że „kontaminacja” miała na celu rozszerzenie treści sztuki („ut argumentum augerent”) nie wytrzymuje krytyki. Kontaminacja miała na celu (, podczas gdy Stichus ma treść tak nikłą,) nie tyle rozszerzenie treści ile urozmaicenie i ożywienie sztuki, a ten cel w „Stichusie” został osiągnięty istotnie.

ści „Bracia"; ponieważ jednak treść komedji Menandra o takim tytule znamy dobrze z tak samo nazwanej przeróbki Terencjusza i widzimy, że nie miała ona nic wspólnego ze „Stichusem", przeto przypuścić należy, że albo Menander napisał jeszcze drugą komedję o tym samym tytule, ale innej treści, która byłaby pierwowzorem „Stichusa", a na to wskazywałaby pewna wzmianka w scholiach do Platona, mówiąca o sztuce Menandra p.t. „Bracia nr. 2." (Μένανδρος ἐν Ἀδελφοῖς β', p. 276 Herm.)[1] — albo podstawą „Stichusa" była inna sztuka Menandra p.t. Φιλάδελφοι (K. III. 144–146) t.j. w łacińskiej transkrypcji „Philadelphoe", a tytuł ten uległ w późniejszej szczególnej tradycji rękopiśmiennej przekręceniu na „Adelphoe". To drugie przypuszczenie, chociaż pochodzi od tak poważnego uczonego jak Ritschl (Parerg. str. 273–), wydaje się mniej prawdopodobne ze względu na brak dostatecznego powodu, dla którego by całkiem zwykłe dla ówczesnych słowo „Philadelphoe" miało być przekręcone, podczas gdy podobieństwa pewne między zachowanemi fragmentami „Filadelfów" a „Stichusem" są zbyt mało mówiące.

Ale i łaciński tytuł nastręcza pewne trudności wobec tego, że wspominany już Festus, (169 M. 168 Linds.; 197 M. 214–215 Linds.) cytuje dwa wiersze z tej sztuki jako wzięte z komedji p.t. „Nervolaria" (Komedja o postach). Wiadomo już, że Festus czasem cytuje sztuki plautyńskie pod odmiennemi od znanych tytułami, a więc „Siostry" jako „Syra" czy „Syrus", „Strachy" (Mostellaria) jako „Phasma", ale trudno przypuścić, by „Stichus" mógł się być nazywać także komedją „o postach" (nervi), które tu nie grają absolutnie żadnej roli, a to tem mniej, że Festus sam cytuje szereg urywków z zaginionej dziś „Nervolarji" plautyńskiej, których w „Stichusie" niema. Przyjąć zatem należy albo czysto mechaniczną pomyłkę Festusa przy notowaniu tytułów (co więcej prawdopodobne), albo, że któryś z pomysłowych reżyserów późniejszych krótką tę sztukę złączył w jedną całość z „Nervolarją" pod jej tytułem i że w tej formie znał ją i cytował Festus.[2]

Dzięki zachowanej didaskalji wiemy również, że „Stichusa" grano w Rzymie po raz pierwszy „za konsulatu K. Sulpicjusza i K. Aureljusza", t.j. w r. 200 prz. Ch., co stanowi zarazem jedną z niewielu pewnych dat chronologji plautyńskiej. Ta sama didaskalja podaje także, że „Stichusa" grał sławny aktor plautyński T. Publjusz Peljo; przypuszczenia jednak niektórych uczonych (n.p. Krolla 1916), że Stichus wypadła w takim razie przed „Bakchidami", w których jest wzmianka wskazująca rzekomo na zerwanie z Peljonem, należy odrzucić w całości, gdyż jak wyżej (str.) wykazano wzmiankę powyższą należy całkiem inaczej rozumieć.

19.

„Dzień Trzygroszowy" (Trinummus)

Tytuł „Dzień trzygroszowy" pochodzi stąd, że wynajmuje tutaj na dzień pewnego

---

[1] F. Schöll, Litterarisches zu Plautus und Terentius, Fleckeis. Jahrb. 119 (1879), str. 44–47

[2] Franc. Winter, Plauti Fabularum deperditarum fragmenta, Bonnae 1885, str. 82–86.

(„Huic ego die nomen Trinummo facio” w. 843) (~~118~~ ~~138~~ 139-)

darmozjada (sykofantę) za trzy grosze — obywatel ateński, Charmides ma bardzo rozrzutnego i marnotrawnego syna Lesbonika. Zmuszony wyjechać w daleką podróż handlową, pozostawia syna i córkę wraz z całym dobytkiem pod opieką przyjaciela, Kalliklesa, powierzając mu zarazem tajemnicę, że w domu znajduje się ukryty skarb, o czem jednakże za żadną cenę nie ma wiedzieć hulaka Lesbonikus. Gdy Charmides długo nie wraca, Lesbonikus hula tak skutecznie, że ostatecznie musi sprzedać za długi nawet dom: Kallikles, chcąc ocalić skarb, o którym nie może Lesbonikowi nic powiedzieć, kupuje sam ów dom, pomimo iż wobec przyjaciela, Megaronidesa, całego ~~[illegible]~~ miasta i samego Lesbonika wraz z jego sługą, Stasimusem naraża się na bolesny zarzut i obmowę, iż zrobił to z chęci zysku i nawet dzieci najlepszego przyjaciela ograbia. Węzeł dramatyczny zawiązuje się przez to, że Lysiteles, syn zacnego Filtona, chce pojąć za żonę siostrę przyjaciela Lesbonika i pomóc mu przez to w biedzie, gdyż postanawia wziąć ją bez żadnego posagu. Lesbonikus jednak na to w żaden sposób zgodzić się nie chce, nie zasługując, jak sądzi na taką ofiarę przyjaciela, ubliżającą nadto jego dumie. Wobec tego postanawia Kallikles wraz z Megaronidesem chwycić się podstępu, by siostrę Lesbonika zaopatrzyć w posag, a mianowicie najmują obaj starzy darmozjada pewnego i wysyłają go, niby od ~~Har~~ Charmidesa z listem do syna, że wnet wraca i z drugim listem do Kalliklesa wraz z pieniędzmi na posag dla córki. Kallikles więc będzie mógł teraz dać Lesbonikowi ów ukryty skarb, jako owe pieniądze, przez ojca dla córki rzekomo przysłane. Tymczasem Charmides niespodziewanie powraca, spotyka nawet przed domem owego darmozjada, który jemu samemu usiłuje wmówić „że go Charmides posłał” — przeczem wykrywa się wszystko i Charmides sam już wydaje córkę wraz z posagiem za Lysitelesa. Synowi Lesbonikowi za wstawiennictwem Lysitelesa przebacza i każe za karę ożenić się, a to z córką Kalliklesa, przyczem ~~sam~~ Kallikles przyświadcza, że za te wszystkie ~~[illegible]~~ grzechy młodzieńca ukaranie nawet stu żonami, nie tak jedną, byłoby jeszcze za małe.

O sztuce tej możnaby bez mała powiedzieć to samo, co Plautus powiedział o F komedji „~~Captivi~~ Jeńcy”, wynosząc ją wątpliwej wartości pochwałami:

F równie ostentacyjnie moralnej

„To nie jest, tak jak inne, sztuka oklepana:
W niej niema sprośnych wierszy, których lepiej nie znać,
Rajfura podstępnego, hetery przewrotnej
Żołnierza samochwała ...

„W tej komedji są, widzowie, skromne obyczaje,”

Cp. wyżej str.) (a to) Tem więcej, że niema tutaj ani jednej roli kobiecej.

Jeżeli tamta komedja była napisana „ad pudicos mores” (Capt. 1029), to w tej na każdym prawie kroku spotykamy gromy na „mores mali”, złe obyczaje, zwłaszcza w ustach tak wzorowych obywateli jak Filto,

lub Megaronides, który zaraz pierwszy swój występ rozpoczyna od karcenia przyjaciela za przekorną niecnotliwość:

„ . . . . . . – Tak ja dzisiaj muszę
Strofować przyjaciela, za to, co zasłużył –
Niechętnie, lecz zachęca mnie prawość do tego.
Bo choroba tu naszła dobre obyczaje
Tak straszna, że z nich wiele – doszczętnie wymarło.
A gdy one w chorobie – złe znów obyczaje
Jakby chwasty w wilgoci bujnie się rozrosły
I nic tu nie tak tanie, jak złe obyczaje,
Z których można już zbierać plony najobfitsze!“ (w. 25–)

„moralizuje“ także w stanie, co prawda mocno podchmielonym – pełna niewolnie stasimus (v. 1007–), a

Ale nie tylko poważni obywatele są tutaj tak „cnotliwi“; wzruszająco się nawet – jedyny wśród młodzieńców plautyńskich – wzorowy młodzian Lysiteles, wyraźnie przeciwstawiony marnotrawnemu i lekkomyślnemu Lesbonikowi. Jest to „jeune homme modèle“, który, wypowiadając długi monolog na temat, co lepsze, czy miłostki, czy poważna praca – ze grozą przedstawia zgubny wpływ Amora, „Amoris artes“ i dochodzi do budującej decyzji:

„ . . . . Apage te, Amor, tuas res tibi habeto,
Amor, mihi amicus ne fuas unquam; – – – – – – –
co mihi magis lubet
cum probis potius quam cum improbis vivere vanidicis!“ (w. 266–)

„ – – – – – – – – – – – – – tem więcej więc wolę
Raczej zacne towarzystwo, niż złych lekkoduchów!“

A zresztą cała ta sztuka aż ocieka od uczciwości i niema w niej wcale, już nie mówię czarnych, ale choćby trochę tylko przyciemnionych charakterów; wszyscy, to właściwie mniej lub więcej „porządni“ ludzie – nawet hulaka Lesbonikus, któremu nie brak porywów szlachetnych, młodzieniec „sine omni malitia“, jak się o nim w sztuce wyrażono, nawet sykofanta, którego podstęp ma służyć... do dobrego celu. Stąd też niema tutaj scen gwałtownych, jaskrawych efektów i komedja ta nastrojem swym, raczej poważnym, zbliża się może najwięcej z pośród sztuk plautyńskich do nowoczesnego „dramatu“ tem, że nie jest wyłącznie na efekt humorystyczny obliczona.
Jest to właściwie poważny dramat familijny, którego momenty kulminacyjne mają zacięcie wzruszające, raczej, czy nawet tragiczne, a nie komiczne.

Taką jest chwila, gdy Lesbonikus, pomimo namów i próśb ojca przyjaciela nie chce skorzystać z jego przysługi w przeświadczeniu o swej winie (v. 432–) – czego naturalnie w żaden sposób nie może pojąć realistycznie usposobiony niewolnik Lesbonikusa – lub gdy stary Charmides wraca i dowiaduje się, że domu już nie ma, bo kupił go i dzień jego zeń rzekomo wypędził najlepszy jego przyjaciel, Kallikles (v. 1080–).

Ale tak jak w „Jeźcach", są i tutaj pewne rozweselające figury i momenty, nie nasuwające jednak podejrzeń, że są dodane przez Plauta z innej sztuki, bo dobrze i organicznie łączą się z całością; widocznie już sam grecki autor dbał o to, by sztuka nie stała się zbyt nudną. Taką postacią jest ów sykofanta, przebrany za posłańca od Charmidesa, z listami niby od niego, który właśnie samego Charmidesa, niespodziewanie przybyłego, spotyka i, nie znając go, zaczyna mu niestworzone rzeczy ... o nim samym opowiadać. Tak n.p. na dowód, że Charmidesa zna doskonale, powiada jemu samemu, że Charmides „jest od niego o jakieś półtorej stopy wyższy," na co ten spokojnie zauważa:

„ . . . . Coś tu nie w porządku,

Jeślim wyższy nieobecny, niżeli obecny!" (w. 904)

Niezła jest też jego opowieść o przedziwnych krajach, przez które odbył podróż, odwiedziwszy „Arabję nad Morzem Czarnem", a nawet samego Jowisza w niebie; nie zastał go jednak w domu, jak mówi, dlatego tylko, „że właśnie wyszedł był na folwark, by służbie wydać żywności." (w. 928–)

Do rozpędzania ponurych chmur cięższych nastrojów, służą również niektóre występy niewolnika Lesbonikowego, Stasimusa, który n.p. w scenie między Lesbonikiem, a ofiarującym mu pomoc Filtonem nie posiada się ze złości na niewczesne porywy szlachetności swego pana i ilustruje je soczystemi uwagami; kiedy zachodzi obawa, że Filto mógłby przyjąć jako posag dla przyszłej synowej ostatni kawałek gruntu, jaki pozostał Lesbonikowi, Stasimus, odprowadziwszy na bok zacnego obywatela, dokazuje cudów w zmyślaniu okropności, które ta posiadłość rzekomo przynosi, by tylko starego odstraszyć:

Stasimus (do ucha Filtonowi)

„Na bogów i na ludzi, klnę się, nie dopuszczaj,
By grunt ten został Twoim, lub Twojego syna!
Zaraz ci to wyjaśnię.

Filto (zaniepokojony)

No więc mów, chcę słyszeć!

Stasimus

Przedewszystkiem, tam stale, gdy ktoś zaorze orkę
Co każdy piąty zagon – woły mu padają –

Filto (przerażony)

Precz!

Stasimus

Wejście do Podziemia jest na naszym gruncie!
Tam wino gnije przedtem, zanim dojrzeć zdoła
- -
Następnie, gdy gdzie indziej są zbiory najlepsze

Tam trzykroć mniej dostaniesz, niżeli wysiałeś;

- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

I tak nigdy nikogo, co ten grunt posiadał,
Nie minęło nieszczęście. Z tych, co grunt ten mieli,
Ci poszli na wygnanie, ci marnie pomarli,
Ci znów się powiesili. Obecny właściciel,
Patrz jak na psy tu zeszedł!

Filto (jeszcze więcej przerażony)

Precz, precz mi z tym gruntem!

Stasimus

Jeszcze więcej „precz" powiesz, gdy wszystko usłyszysz:
Drzewa są tam – co drugie – piorunem rażone,
Świnie mrą tam na gardło, w przeokropny sposób,
Owce są tam parszywe, łyse, jak ta ręka –
A nawet z Syryjczyków, który są narodem
Najwytrwalszym, nie żyje nikt tam sześć miesięcy:
Tak tam wszyscy padają na udar słoneczny ....
To jest gniazdo nieszczęścia! Co tu dużo gadać,
Tam licho, jakie zechcesz, możesz sobie znaleźć!
- - - - - - - - - - - Tylko strzeż się, nie mów,
Żem ja tobie to mówił!

Filto

Dość skrycie mówiłeś!

Stasimus

Więc też on się dlatego chce tej roli pozbyć,
Gdyby mu się ktoś trafił, coby się dał okpić!

Filto (całkiem przekonany)

No, już ja jej, dalibóg, przenigdy nie przyjmę!

Stasimus

Byś tylko miał ten rozum!" (v. 520–)

Natomiast ożywianie tempa sztuki sposobem plautyńskim zapomocą urozmaicania miar wierszowych nie zaznacza się w tej sztuce dość ~~obyt~~ rażnie ~~wyditnie~~, bo prócz monologu Lysitelesa o złych skutkach miłości, ujętego przez Plauta w formę lirycznej monodji (w anapestach głównie, dochmjach i kretykach) nie ma tutaj większych partyj śpiewanych.

Na uwagę zasługuje objaw, że ogromną rolę gra w tej sztuce wzgląd występujących osób na opinję publiczną, raczej na plotki, które mogą najlepszy czyn w najgorszem świetle przedstawić – rzecz, zapewne z życia ówczesnego, tak dzisiejszego, jak i rzymskiego wzięta. Doskonale tę cechę południowców charakteryzuje tyrada Megadora:

„Nic głupszego, doprawdy, nierozumniejszego
Kłamliwszego, a przytem więcej podstępnego
I zarozumiałego, tudzież przewrotnego,
Jak mieszczanie natrętni, czyli „brukatłuki"!
Co kto tylko pomyśli, albo ma pomyśleć
To oni wszystko wiedzą; oni wiedzą o tem,
Co król szepnął królowej do ucha; ci wiedzą,
O czem Jowisz sam mówił ze swoją Junoną;
Choć czego nie zna nawet, lub zgoła nie będzie,
To oni przecież wiedzą! – A czy to jest słusznie,
Czy niesłusznie, gdy chwalą, albo obwiniają
Kogokolwiek – to jest im całkiem obojętne,
Byle tylko to wiedzieć, co im się spodoba!" (199–)

Zdaje się bowiem, że już do ówczesnego Rzymu (można) zastosowaćby było klasyczne słowa Cicerona „o plotkarskiem mieście, w którem nikt od obmowy się nie ustrzeże": „Quotus quisque [est, qui] istam [famam] effugere potest in tam maledica civitate?" (Pro Cael. 16.38.)

O fabule samej orjentuje widza pierwsza scena t.j. rozmowa między Kalliklesem, a Megaronidesem, a że komedja nie ma ani obszerniejszej fabuły wstępnej, ani skomplikowanej treści, którąby rozwiązanie miała w jakiemś końcowem „rozpoznaniu", przeto prolog osobny właściwie nie był potrzebny. Jeżeli mimo to jest, a mianowicie we formie wystąpienia dwóch allegorycznych postaci: Luxuria („Rozrzutność") i Inopia („Bieda"), to musi on mieć w oryginale inne znaczenie niż zwykłe prologi. Jest zaś z pewnością wzięty z oryginału greckiego, bo świadczą o tem wiersze 8-9 wskazujące na przekładanie przez Plauta greckich imion tych postaci allegorycznych (zapewne Τρυφή i Ἀπορία):

„Naprzód Plautus mnie nadał imię Rozrzutności
Potem córka ma – zechciał – by Biedą się zwała."

„Rozrzutność" opowiada w kilku słowach o marnotrawstwie młodzieńca, którą właśnie ze sobą prowadzi, i oznajmia, że dlatego do jego domu wchodzi teraz jej córka „Bieda"; nie podaje jednak wcale treści sztuki, ale określiwszy swą rolę tylko jako „krótkiego wprowadzenia widzów na właściwą drogę" („paucis in viam deducam"), sama odsyła widzów do pierwszej sceny:

„Lecz się nie spodziewajcie, że podam treść sztuki;
Staruchy, co tu wyjdą, ci wam rzecz wyjaśnią!"

Wobec tego słusznem się wydaje przypuszczenie[1] (Leo 1912), że ta scena wstępna, dwóch allegorycznych postaci, służyła w poważnym naogół greckim oryginale głównie do wywołania odpowiedniego nastroju (Bieda opanowuje dom bohatera sztuki), a to zapewne pod wpływem podobnych efektów w tra-

1) Leo, Plaut. Forsch.², str. 201-202

gedjach Eurypidesa, u którego n.p. w „Heraklesie" (szalejącym) już w toku sztuki (v. 822-) wchodzi na scenę Iris, prowadząc Lyssę (Szał) i każe jej wejść w dom Heraklesa. Plautus zaś, który nie dążył do tego rodzaju efektów, z całą z pewnością bardzo nastrojowej rozmowy obu figur zostawił tylko dwa wiersze na początku, a wkładając całą resztę sceny w usta „Rozrzutności", zrobił z tego właściwie tylko zapowiedź i polecenie sztuki, czyli prolog takiego (mniej więcej) typu jak n.p. to w „Ośle" (Komedji). Dzięki tej zapowiedzi dowiadujemy się o tytule i autorze oryginału:

„Ta sztuka się nazywa Thesauros po grecku
Filemon ją napisał, Plautus przetłumaczył
I nazwał „Dzień trzech groszy"; a teraz was prosi,
By mogła ta komedja to imię zatrzymać." (v. 18-)

Z wymienionej sztuki Filemona p.t. Θησαυρός, „Skarb", zachowały się dwa drobne fragmenty (fg. 32 i 33) (K. II. 487), które jednak nie odpowiadają właściwie niczemu w łacińskiej sztuce; może to być miarą swobody, z jaką postępował Plautus wobec swego pierwowzoru.

Na karb samego Plauta należy również zaliczyć pewną usterkę kompozycyjną: Niewolnik Lesbonikusa, Stasimus, tak samo jak i jego pan, uważa Kalliklesa za swego wroga, który im wydarł ich dom dla zysku (v. 615-, 1084- i.t.d.) - gdy nagle w scenie po przybyciu Charmidesa (v. 1110-) ni stąd ni z owąd zaczyna Kalliklesa chwalić jako najlepszego przyjaciela swego pana: „hic meo ero amicus solus firmus restitit i.t.d." Scena ta jest bardzo krótka - liczy zaledwo 22 wiersze - tak, że słusznie przyjąć tu można jakieś zbyt gwałtowne skróty, nie liczące się z całością kompozycji. Zdaje się, że brak w tej scenie obszerniejszego początku, w którym Kallikles wobec Stasimusa wyjaśniał Charmidesowi czysto przyjacielskie motywy swego czynu[1] ~~(Ritschl, Parerg. str. 560)~~.

Zastanawia również fakt, że wracający z miasta niewolnik Stasimus (v. 1008-) w opowiadaniu o swej przygodzie w szynku (w opowieści, niezwiązanej wcale z fabułą sztuki) wspomina o zgubie jakiegoś pierścienia, a motyw ten, zwykle wcale związany z „rozpoznaniem", ani przedtem, ani potem nie gra tutaj żadnej roli. Jest bardzo prawdopodobne, że całą tę partję (obrazek z gospody) włączył tu Plautus z innej jakiejś sztuki dla ożywienia monologu[2] ~~(Fränkel, 1922)~~.

[illegible] zadań dawał przedstawienia sceniczne, więc [illegible] nie mógł być wystawiony po raz pierwszy wcześniej jak w tymże roku. —

20.

„Gbur" (Truculentus)

„Gburem" (truculentus) jest nieokrzesany niewolnik wiejski, który tu występuje, ale bohaterem sztuki jest młody Diniarchus. Młodzieniec ten, którego obrała już z całego prawie mienia chciwa hetera Fronezjum, wraca właśnie

1) Ritschl, Parerg., str. 560. 2) Fränkel, m.pod. str. 154-158.

gedjach Eurypidesa, u którego n.p. w „Heraklesie" (szalejącym), ~~[illegible]~~ już w toku sztuki (v. 822-) wchodzi na scenę Iris, prowadząc Lyssę (Szał) i każe jej wejść w dom Heraklesa. Plautus zaś, który nie dążył do tego rodzaju efektów, z całą z pewnością bardzo nastrojowej rozmowy obu figur zostawił tylko dwa wiersze na początku, a wkładając całą resztę sceny w usta (mniej więcej) „Rozrzutności", zrobił z tego właściwie tylko zapowiedź i polecenie sztuki, czyli prolog takiego typu ~~[illegible]~~ jak n.p. to „Ostej Komedji". ~~[illegible]~~ Dzięki tej zapowiedzi dowiadujemy się o tytule i autorze oryginału:

„Ta sztuka się nazywa Thesauros po grecku
Filemon ją napisał, Plautus przetłumaczył
I nazwał „Dzień trzech groszy"; a teraz was prosi,
By mogła ta komedja to imię zatrzymać." (v. 18-)

Z wymienionej sztuki Filemona p.t. Θησαυρός, „Skarb", zachowały się dwa drobne fragmenty (fg. 32 i 33) (K. II. 487), które jednak nie odpowiadają ~~[illegible]~~ właściwie niczemu ~~[illegible]~~ w łacińskiej sztuce; może to być miarą swobody, z jaką postępował Plautus wobec swego pierwowzoru.

Na karb samego Plauta należy również zaliczyć pewną usterkę kompozycyjną: Niewolnik Lesbonikusa, Stasimus, tak samo jak i jego pan, uważa Kalliklesa za swego wroga, który im wydarł ich dom dla zysku (v. 615-, 1084- i n.i.) – gdy nagle w scenie po przybyciu Charmi-

Czas wystawienia sztuki w Rzymie, choć tylko w przybliżeniu, uzyskano 3) (Ritschl) przez pomysłową kombinację na podstawie w. 990, gdzie jest mowa o świeżo ~~[illegible]~~ wprowadzonych w urzędowanie edylach (novi aediles): Ponieważ w epoce plautyńskiej rozpoczynali oni urzędowanie dn. 15. marca, więc sztuka ta mogła być grana tylko na jakichś igrzyskach niedługo po tem, zapewne w kwietniu, na „Ludi Megalenses", ku czci Matki Bogów; że zaś na tych igrzyskach dopiero po r. 194 – jak to skądinąd wiemy – zaczęto dawać przedstawienia sceniczne, więc „Dzień trzygroszowy" ~~[illegible]~~ nie mógł być wystawiony ~~po~~ po raz pierwszy wcześniej jak w tymże roku. —

20.

„Gbur" (Truculentus)

„Gburem" (truculentus) jest nieokrzesany niewolnik wiejski, który tu ~~[illegible]~~ występuje, ale bohaterem sztuki jest młody Diniarchus. Młodzieniec ten, którego obrała już z całego prawie mienia chciwa hetera Fronezjum, uważa właśnie

1) Ritschl, Parerg., str. 560. 2) Fränkel, m.pod. str. 154-158.

3) Ritschl, Parerg. str. 348.

3) Ritschl, Parerg. S. 348.

z podróży i dowiaduje się, że jego kochanka wzięła tymczasem za cel swego wyzysku pewnego oficera babilońskiego, Stratofanesa, którego stara się opętać jeszcze w ten sposób, że postarawszy się o jakieś porzucone dziecko, wmawia w głupiego żołnierza ojcostwo. Diniarchusa więc każe służącej w pierwszej chwili odprawić, jako zrentę ostatecznie wyzyskanego, ale dowiedziawszy się, że ma on przecież jeszcze jakiś dom i pole, przyjmuje go znów serdecznie, zapewniając, że jak tylko załatwi się z majątkiem żołnierza, nie omieszka wrócić znów do niego. Z drugiej strony jednak posługuje się objawami miłości Diniarcha dla podniecenia zazdrości Stratofanesa, a niezależnie znów od tego stara się wciągnąć w swe sieci Strabaxa, nieszczęsnego jeszcze młodzieńca wiejskiego, który, przybywszy ze wsi z pieniędzmi, zaczyna się bawić po wielkomiejsku, pomimo zaciętego oporu jego niewolnika Trukulentusa. Trukulentus jednak tylko z początku robi trudności, bo ostatecznie i on ulega czarom służącej u Fronezjum, młodej Astafjum, tak samo jak pan jego urokowi samej pani. Po zdobyciu Strabaxa Fronezjum znów odtrąca Diniarcha, ale tu nagle wszystko się zmienia: okazuje się mianowicie, że owo porzucone, a przez Fronezjum podstawione dziecko, jest dzieckiem Diniarcha i jego dawnej narzeczonej, córki Kalliklesa. Wobec zirytowanego ojca dziewczyny Diniarchus przyznaje się do wszystkiego i oświadcza gotowość do małżeństwa, a przyszły teść za karę ujmuje mu sześć talentów z posagu. Hetera musi więc oddać dziecko, ale za zgodą Diniarcha zatrzymuje je jeszcze na trzy dni, by dokonać jeszcze całego planu obłupienia Stratofanesa i przyrzeka za to zemściwszy się Diniarchowi, że w razie kłopotów w domu zawsze u niej znite znajdzie przyjęcie. Zręcznej heterze pozostaje więc na razie tylko niezbyt dla niej trudne zadanie pogodzenia dwóch najnowszych nabywców, Stratofanesa i Strabaxa. Tem sztuka się kończy, o której słusznie powiada epilog, że jest pod znakiem Wenery: „Veneris causa adplaudite: ~~ei~~ eius haec in tutelast fabula" (w. 967), gdyż jak widać, główną treść komedji stanowią ^F^ matactwa i podstępy chciwej hetery, wyzyskującej chytrze swych kochanków. Akcja sama i wogóle cała ~~sama~~ fabuła ustępuje zupełnie na drugi plan wobec głównej tendencji autora, którą jest aż przesadnie ~~[illegible]~~ jaskrawe, ale bez wątpienia na ówczesnych stosunkach ateńskich oparte, kreślenie typu zełmowskiej hetery, dla której jedynym ideałem są pieniądze i która z bezgranicznym cynizmem i sprytem wodzi za nos wszystkich kochanków, zdolna otumanionego amanta najswobodniej wyrzucić, by natychmiast drugiego wciągnąć w swe sidła ~~[illegible]~~:

F prawdziwe „liaisons dangereuses";

„Tyś już dał – ten ma dać jeszcze; to mam – a to mieć chcę" (w. 960)!

Nazwana imieniem Fronezjum dla komicznego kontrastu (od słowa φρόνησις, oznaczającego powściągliwość, umiarkowanie), stanowi ona najkompletniejszy wśród plautyńskich postaci typ t. z. „złej hetery" (meretrix mala), której doskonale sekunduje równie bezczelna i przebiegła pokojówka Astafjum.

Główną cechą indywidualizującą bohatera sztuki Diniarcha, zakochanego w heterze młodzieńca, jest to, że okazuje on się wyjątkowo tchórzliwy i wyjątkowo

Takoo daje się wywieść w pole wyzyskującej go kochance; rozrzuła się jej sprytnie obmyślanemi „wyznaniami" o swoim szczęśliwym rywalu i nie posiada się z radości, że Fronezjum raczyła przyjąć jego dary -- za ostatnie pieniądze nabyte). Dopiero (wyrzucenie go ponowne) za drzwi, z powodu jeszcze jednego rywala, otwiera mu oczy.

Stratofanes ma wszystkie cechy żołnierza samochwała i pomimo, że wnedłszy na scenę zapowiada, że nie będzie wcale opowiadał o swych przewagach wojennych, jest on przecież taki sam, jak wszyscy inni żołnierze komiczni. To też dobrze wywiązuje się z roli pokojówka Astafjum, kiedy mu opowiada, że jego „syn" nie schodził się od ojca, bo zaraz po przyjściu na świat zaczął wołać o miecz i tarczę (w. 506).

Nowym typem jest Trukulentus, wiejski niewolnik, który z początku w straszny sposób wygraża się wielkomiejskim heterom i pieni się ze złości na ich wszystkie sztuczki, na pudrowane włosy, na róż i puder (w. 286-) - ale w końcu i on kornie składa głowę pod stopy wszechwładnej Wenery, tak jak to zresztą pewna siebie Astafjum zaraz na początku zapowiedziała:

„Choć tak dziki, myślę jednak, że da się przerobić
Przymilaniem, namawianiem, inną naszą sztuczką" (w. 317-)

Śmieszy on jeść w tej scenie, gdy właśnie świeżo „nawrócony" stara się przemawiać w sposób czuły i wytworny (do Astafjum), przy czem przekręca w niemożliwy sposób wyrazy, do których nie przywykł przecież na wsi, przy bydle, ~~w tak~~ ~~zamiast „osculum" całus, skraca niebywały wyraz „osculentia"~~, miesza ~~słowo „cavillatio" żartowanie i „cautes", czyli „cautes", co oznacza zagrodę dla bydła, a w końcu, chcąc być już bardzo oryginalnym i wyszukanym w swej dykcji, wyrwa z wyrazów poszczególne głoski i mówi n.p. „rabo" zamiast „arrabo" (zadatek), przy czem~~ i powołuje się na dialekt Prenestyńczyków. Że Prenestyńczyków (zaś) często drwiuje sobie komedja rzymska, przeto cały ten występ Trukulentusa należy rozumieć jako przejęte zapewne w swym pomyśle z greckiego oryginału, ale zupełnie na rzymską modłę przekształcone naśmiewanie się z pseudo-elegancji prowincjonalnej.

Ekspozycję treści daje nam w części monolog Diniarcha na początku, później rozmowa Astafjum z ~~Stratofanesem~~ Diniarchem (w. ~~114~~ 95-), i to w znacznie obszerniejszym zakresie niż zachowany prolog, który mówi tylko o podstawieniem przez Fronezjum dziecka. Ponieważ podkładem akcji jest tu właściwie stosunek Diniarcha do jego dawnej narzeczonej, co do której z pewnych niejasnych wzmianek dowiadujemy się, że była później z kimś innym zaręczona (w. 771, 825, 848), przeto do zrozumienia dokładnego akcji, kończącej się „zaproszeniem" dziecka, koniecznem było podanie wypadków poprzedzających fabułę samej sztuki. Było to zapewne w prologu greckiego oryginału, (mówionym w prologu), jak przypuszczać należy, przez

~~Tem więcej, że nawet wymowa mieszczańska sprawia mu wielką trudność~~, śmiesznego ~~i t. p.~~ „cawsprzimie iram" ~~przekręca~~ ~~wyrazy~~ (miękko) ~~dźwięcznie jako~~ zapowiedziane (Astafjum) (do zamiany na „powiem ci" i mówiąc przy tem)

262

jakąś demoniczną czy allegoryczną postać – bo żadna z osób sztuki nie wie tutaj wszystkiego – a że u Plauta tych wstępnych wypadków prolog nie podaje, to wynikło zdaniem uczonych [1] ~~(Leo 1895)~~ z powodów czysto zewnętrznych, a mianowicie z zaginięcia dalszej części prologu, skutkiem bardzo kiepskiej w tym wypadku tradycji rękopiśmiennej.

Niezaprzeczoną wadą kompozycji jest to, że nie wiadomo właściwie kiedy i jak zmienia się charakter Trukulentusa, który z tak zaciętego przeciwnika staje się uległym adoratorem dziewczyny. Taka szybka zmiana nie byłaby sama w sobie niezwykłą w komedji, bo coś zupełnie analogicznego obserwowaliśmy n.p. w roli staruchów z epilogu „Siostr" ~~(Bakchid)~~; tam było to jednak nieźle przeprowadzone i umotywowane (p. wyżej str.), podczas gdy uzasadnienie, podane w scenie z Astafjum:

„ . . . . – bo odkąd już często
Zachodzi tu do miasta – stał się rozumny" (w. 683-),

jest uderzająco pobieżne i wisi zupełnie w powietrzu. Widocznie więc albo Plautus sam (albo może ktoś z późniejszych reżyserów) scenę tę, przedstawiającą w greckim oryginale zapewne całą walkę zręcznej dziewczyny o pozyskanie opornego wieśniaka, znacznie skrócił i wstawił to pozornie tylko racjonalne wyjaśnienie nagłej zmiany usposobienia: dla rzymskiego smaku za dużo było tych wszystkich greckich ceregieli.

pg 209

Dzięki Cyceronowi (Cat. mai. 50.) wiemy, że Trukulentus ~~[illegible]~~ należał do najpóźniejszych sztuk Plauta, ~~pisanych już w starości (Cat. mai. 50);~~ co potwierdza również metryczny układ tej komedji, okazujący przy wielkiej obfitości lirycznych miar wierszowych. Wyróżniają się tu mianowicie partje, śpiewane przez Astafjum (w. 209-) o chciwości heter i wyzyskiwaniu kochanków (w jambach, bakchjach, trochejach) i przez samą Fronesjum o „przewrotności i sprycie kobiet" (w. 448-) (w jonikach, bakchjach i trochejach). O greckim pierwowzorze Trukulentusa nic pewnego nie wiemy.

21.

„Komedja Koszykowa" (Vidularia)

Z komedji tej, stanowiącej ostatnią sztukę znanego nam dzisiaj zbioru komedyj plautyńskich, zachował się w jednej kategorji rękopisów (P) tylko sam tytuł – skutkiem zaginięcia końcowych kart pierwotnego ~~kodeksu~~ egzemplarza – a w sławnym rękopisie Ambrozjańskim (A) tylko kilka trudno czytelnych fragmentów, co wszystko razem, wraz z wyrywkami, przechowanemi u ~~[illegible]~~ późniejszych pisarzy, składa się zaledwie na sto kilkanaście wierszy.

Tytuł ~~Komedji Koszykowa~~ pochodzi od kosza, czy kufra (vidulus), który tu gra ważną rolę. Treść, o ile ją dziś poznać możemy, była raczej poważną, podobną do treści „Liny" ~~Rudens~~, gdzie również mieliśmy do czynienia z koszem wydobytym z morza i zawierającym bawidełka, służące do rozpoznania jednej z dziewczyn.

1/ Leo, Plaut. Forsch.² str. 206-207

Tutaj ~~mamy~~ fragment sceny, w której młodzieniec pewien, imieniem Nikodemus, wynajmuje się za parobka u wieśniaka – a następnie jest mowa o tem, że młodzieniec ten uratował się z rozbitego okrętu na morzu; słyszymy o koszu, znalezionym przez dwóch ludzi, którzy o jego posiadanie zacięcie się spierają i w końcu szukają rozjemcy, tak samo jak w „~~Rudens~~ Linie" i menandrowskich „Epitrepontes" (a wreszcie mamy wzmiankę o rozpoznaniu znaku na pierścieniu i o powitaniu ojca. Być może zatem, że bohaterem tej sztuki był właśnie młody Nikodemus, który po rozbiciu się statku poszedł na służbę do pewnego wieśniaka, ale po wyłowieniu kosza i przy pomocy schowanego tam pierścienia został rozpoznany właśnie jako zaginiony syn owego wieśniaka.

Na początku zachował się fragment prologu, ~~z~~ którego zdołano odczytać między innemi słowa oderwane: „Sc⟨h⟩edia .... noster f⟨ecit⟩ V⟨idularia⟩ⁿ", wskazujące na to, że tytuł greckiej sztuki był Schedia (σχεδία) t. j. tratwa, barka. Ponieważ tego rodzaju tytuł komedji znany jest tylko pod imieniem Difilosa (K. II. 567) przeto możliwem jest, że oryginał „Vidularji" od niego właśnie pochodził; przytem ciekawy byłby objaw, że Difilos dwa razy ten sam temat opracował, bo i „~~Rudens~~ Lina" przecież od niego pochodzi. Prolog ten, jakkolwiek tylko w drobnych szczątkach zachowany, okazuje przecież wyraźnie pewne cechy jakgdyby dyskusji literackiej[1] ~~(Süss, 1910)~~ ~~która tak bujnie~~ ~~występuje~~ ~~zacznie się pienić w prologach~~ (znanej nam najlepiej z prologów terencjuszowskich), a jak z zachowanych na końcu słów wynika, nie podawał wcale treści sztuki, odsyłając w tej sprawie (podobnie jak w „Dniu Trygonowym" ~~Trinummusie~~) widzów już do samej akcji osób występujących. Stąd naturalny wniosek, że ekspozycję zawierała pierwsza scena (lub pierwsze sceny) samej komedji.–

22. Komedje zaginione

Pod imieniem Plauta przechowało się u gramatyków i innych autorów klasycznych ~~[illegible]~~ przeszło 180 wierszy fragmentów, z których poznajemy 32 tytuły komedyj dziś zaginionych i nieznanych.

Największy fragment, przechowany u Gelljusza (N. A. III. 3.3.), liczący ~~do~~ 9 wierszy, pochodzi z komedji p.t. „Boeotia" i wzięty jest z monologu pasożyta, który nie mogąc się doczekać godziny objadu, zgłodniały przeklina tego, co wynalazł wogóle godziny jako takie, gdy dawniej jedynym autorytetem co do pory jedzenia był sam żołądek:

„Przekleństwo temu, co zmyślił godziny,
I najpierw zegar ustawił słoneczny,
Co na mą szkodę dzień począł w ~~godzinach~~ drobiny!
Bom ja za młodu dobry i stateczny,
Posiadał zegar w żołądku jedyny.
Wzdy on jeść kazał, chyba brakło chleba,
Dziś choć jest, nie jem, aż przyjdzie znak z nieba;
Odkąd też w mieście zegarów do licha,
Większość tu mdleje i z głodu usycha."

(przekład K. Morawskiego)

1) K. Süss, Zwei Bemerkungen zur Technik der Komoedie, Rhein. Mus. 65 (1910), str. 448.

Był czas w epoce po-plautyńskiej, że sztukę tę przypisywano innemu komikowi rzymskiemu, a mianowicie Akwiljuszowi, ale największy znawca Plauta w starożytności, Warro, rozstrzygnął i to głównie na podstawie kryterjów językowych, że komedja ta jest na wskroś plautyńska (Gell. N.A. III. 3.1–).

Reszta fragmentów pozwala nam zaledwie na zrozumienie niektórych drobnych rysów charakterów, czy sytuacyj, lub składa się tylko z pojedynczych słów; daje nam jednakże poznać ten ważny szczegół, że już Plautus używał tytułów czysto greckich, z lekka tylko zlatynizowanych, jak to Agroecus (ἀγροῖκος), Dyscolus (δύσκολος), również Colax (κόλαξ), wspomniany przez Terencjusza – co później, u Cecyljusza, Terencjusza, Turpiljusza, stanie się panującą manierą.

Z terencjuszowskiego prologu do „Braci" (Adelphoe) dowiadujemy się, że Plautus napisał również komedję p.t. „Wespół umierający" (Commorientes), która była przeróbką komedji Difilosa (Συναποθνῄσκοντες, K. II. p. 564.) pod tymże tytułem:

„Synapothnescontes" Diphili comoedia est:
eam "Commorientes" Plautus fecit fabulam". (v. 6-7)

Komedję tego samego tytułu, który oznacza zdaje się przyjaciół, wspólną śmiercią umierających, pisali także Alexis (K. II. p. 374.) i Filemon (K. II. p. 501.), ale nic bliższego o ich treści nie wiadomo. Z komedji Difilosa nie zachował się nawet żaden fragment, wiemy tylko z tegoż prologu Terencjuszowskiego, że Plautus w swej przeróbce opuścił jedną z początkowych scen, przedstawiającą młodzieńca, wyrywającego swą kochankę z rąk rajfura (Ad. prol. v. 8–10).

— o —

IV.

Klasyfikacja i kompozycja komedyj plautyńskich.

1.

Nowocześni komedjopisarze dodają czasem do tytułów swych sztuk pewne określenia rodzajowe, które ułatwiają nam klasyfikację tych utworów i pozwalają do pewnego stopnia zorjentować się w zapatrywaniach osobistych autora na tę sprawę. Tak n.p. Fredro przynajmniej w kilku wypadkach to zrobił, nazywając jedną sztukę „krotochwilą", inną „operetką", inną znów „komedją serjo" i.t.p.[1] ~~(Chrzanowski, 1917)~~. Plautus (nie daje żadnych „podtytułów", ale jak to widać z prologów i innych wzmianek, nie nazywa swych sztuk naogół inaczej, jak tylko poprostu: „sztuki" (fabulae) lub „komedje" (comoediae). Nie znaczy to bynajmniej, by nie zdawał sobie sprawy z różnic, zachodzących między cechami charakterystycznemi komedyj wogóle, a jego komedyj w szczególności; przeciwnie, pozytywny sąd Plauta pod tym względem wynika jasno n.p. z prologu i epilogu „Jeńców":

„To nie jest, tak jak inne, sztuka oklepana:
W niej niema: sprośnych wierszy, których lepiej nie znać,
Rajfura podstępnego, hetery przewrotnej,
Żołnierza samochwała . . . ." (v. 55-58)

„W tej komedji są – widzowie – skromne obyczaje.
Niema tutaj żadnych pieszczot, ni żadnych miłostek,
Niema dzieci podrzuconych, wyłudzań pieniędzy
Ni młodzieńca, co z miłości dziewkę wykupuje,
W tajemnicy przed swym ojcem – a takich komedyj
(Gdzie się dobry staje lepszy) nie wiele pisano!" (v. 1029-1034.)

Czyli że Plautus rozróżnia wyraźnie komedje o motywach – mylibyśmy powiedzieli „moralnych" i „niemoralnych", o nastrojach poważnych i swawolnych i konstatuje nadto, że naogół komedyj pierwszej kategorji (za jego czasów) w Rzymie mniej się spotyka. Podział ten – nazwijmy go plautyńskim – w rezultacie pokrywa się prawie zupełnie z innym, znanym z Terencjusza i jego komentatorów, który według sposobu samej gry aktorskiej, wymaganej w danej sztuce, dzieli sztuki na „statariae", o spokojnem („quietiores") – i „motoriae", o żywem tempie gry („turbulentae")[F], te ostatnie grane zwykle „z wielkim hałasem i szaloną szarżą: „clamore summo, cum labore maxumo" (Ter. Haut. 40).*)

F (Ter. Haut 36.; Euanth. De Fab. 4.) (IV.)

*) wprowadzenie u Euanthiusa trzeciej kategorji, „sztuk mieszanych", „mixtae" wynika ze stałej maniery ówczesnych uczonych, jest czysto mechaniczne i nie odpowiada niczemu istotnemu.

W myśl tych podziałów sztuki plautyńskie należą prawie wszystkie – prócz „Jeńców", a wreszcie ~~wymienionych uprzednio~~ „Komedji skrzynkowej", „Liny", „Dnia Trzygroszowego" ~~[illegible]~~ także i ~~Kistellarji, Rudensa, Trinummusa,~~ „Stichusa" (w pierwszej połowie ~~[illegible]~~) i zdaje się „Komedji koszykowej" ~~„Vidularji"~~ – do kategorji drugiej, t.j. do sztuk swawolnych, o żywem tempie". Dla „Amfitrjona" ponadto, ze względu na to, że jest to wprawdzie komedja, ale z osobami mityczno-bohaterskiemi występującemi zwykle w tragedji („reges quo veniant et di"), stwarza Plautus no-

1) Ign. Chrzanowski, O Komedyach Alexandra Fredry. W Krakowie 1917, str. 92.

(ze zmianą na „tragikomedja" — skąd ten termin przeszedł do wszystkich literatur późniejszych.)

tę kategorję mieszaną i nazywa ją w prologu żartobliwie „tragiko-komedją":

Jeśli chcecie, zrobię tak, że z tej „tragedji"
Z tej samej, w tychże wiernach, stanie się komedja...
Zrobię sztukę mieszaną: tragiko-komedję,
Bo żeby cała sztuka stała się komedją,
Gdzie wystąpią królowie i bogi — nie można! (Amph. 54–61) x)

Nowoczesna, t.j. pseudoklasyczna teorja literacka stworzyła znaczną większą i nader rozmaitą ilość kategoryj, jakby szuflad z etykietami, w których jednak naprawdę żadna sztuka nie da się zmieścić bez reszty. Więc zatem ma się użyć nowoczesnej terminologji do klasyfikacji komedyj plautyńskich, to należy przedewszystkiem na to zwrócić uwagę, że granice te są w istocie bardzo płynne, że w każdej sztuce może istnieć obok siebie kilka charakterystycznych pierwiastków i że zależnie tylko od przewagi danego elementu można sztukę nazwać tem, czy owem mianem.

(Jest to zatem takiego, jak nazwa, którą Rostand nadał swemu „Cyranowi": „comédie-tragico-héroico-burlesque".)

Tak więc sztuki, należące do ~~starożytnej~~ plautyńskiej kategorji „komedyj poważnych" („ubi boni meliores fiunt"), „o spokojnem tempie gry", są to mniej więcej t.zw. dzisiaj dramaty rodzinne, których tematem są „różne smutki i nieszczęścia domowe", comédies larmoyantes w rodzaju La Chaussée'a, najwięcej zbliżone do nowoczesnych t.zw. dramatów, t.j. utworów, nie będących ani tragedją, ani komedją, w ~~starożytnem~~ klasycznem pojęciu.

Takim utworem są zatem „Jeńcy" ~~(Captivi)~~, których tematem jest odzyskanie przez stroskanego ojca dwóch synów, jednego zaginionego przed laty, drugiego zabranego właśnie w niewolę, przyczem elementem wzruszającym ma być poświęcenie się szlachetnego niewolnika; tu należy ~~Cistellaria~~ Komedja Szkatułkowa, traktująca o nieszczęściach miłosnych młodzieńca, w którego kochance, przeznaczonej już na heterę rozpoznają w końcu rodzice porzuconą niegdyś córkę i dają ją młodzieńcowi za żonę, „~~Rudens~~ Lina" o zupełnie podobnej treści, z tą tylko różnicą, że z obojga rodziców żyje tylko ojciec, a dziewczyna, o którą chodzi, została przed laty przez kogoś porwaną, i „Dzień Trzygroszowy" ~~(Trinummus)~~, przedstawiający historję życia i ożenku lekkomyślnego, ale zacnego w gruncie rzeczy młodzieńca-hulaki, trwoniącego w nieobecności ojca cały majątek, wszystko na tle szlachetnej przyjaźni, łączącej go z wzorowym towarzyszem.

Przypuścić można, że tę samą cechę dramatu rodzinnego miała również zachowana tylko w szczątkach „~~Vidularia~~ Komedja Koszykowa", o fabule zapewne bardzo zbliżonej do „~~Rudens~~ Liny" i polegającej na odnalezieniu zaginionego syna, a wreszcie wyraźnie do tej kategorji należy (w pierwszej i istotnej swej części) „Stichus" o dwóch wiernych żonach, które w czasie długiej nieobecności swych małżonków w wielkiej żyją opresji, aż wreszcie wybawia je niespodziewany powrót mężów.

(Sztuki te mają często wyraźną tendencję moralizatorską (zwłaszcza „Jeńcy", „Dzień Trzygroszowy" ~~„Trinummus"~~), i wtedy stają się rozpaczliwie nudne, acz krytyk nie brak krytyków nowoczesnych, którzy je uważają za najlepsze komedje Plauta.)

W plautyńsko-terencjanowskiej kategorji sztuk swawolnych, o żywem tempie gry, rozróżnia nowoczesna terminologja trzy gatunki: komedję charakterów, komedję intrygi i farsy, czyli krotochwile. Komedjami charakteru, t.j. sztukami

x) wiersz 59 czytam zgodnie z tradycją rękopiśmienną:
Faciam ut commixta sit tragicocomoedia.

w których chodzi o wydobycie rysów charakterystycznych danej osoby, będącej ośrodkiem całej akcji komicznej, będą: „~~Aulularia~~ Skarb", zawierająca znakomity typ skąpca, „~~Miles Gloriosus~~ Żołnierz Samochwał", najlepsze w starożytności ujęcie postaci żołnierza samochwała, padającego ofiarą swej bezgranicznej zarozumiałości i „~~Truculentus~~ Gbur", jaskrawy obraz chytrej i cynicznie wodzącej za nos swych kochanków, hetery.

Oczywiście nie można tych komedyj nazwać doskonałemi, o ile się do nich przyłoży miarę takich komedyj charakteru jak n. p. „Mizantrop", lub „Świętoszek" Moljera, gdzie każdy istotny szczegół akcji wynika organicznie z cech charakterystycznych bohatera – bo przecież główny motyw intrygi w „~~Aulularji~~ Skarbie", stosunek miłosny Fedrji i Lykonidesa nie stoi w żadnym organicznym związku z Eukljonem jako skąpcem, a pierwsza część intrygi w „Żołnierzu", t. j. przebicie ściany i motyw sobowtórów nie ma nic wspólnego z charakterem samochwała jako takiego. Pomimo tego jednak nie można zaprzeczyć, że druga i decydująca część intrygi „Żołnierza", t. j. zwabienie go na rzekomą schadzkę, wiąże się ściśle z jego zarozumiałością i donżuanerją, że wszystkie nici całej akcji „~~Truculentusa~~ Gbura" zbiegają się bezsprzecznie w rękach wyrafinowanej hetery i że nad wszystkiemi szczegółami tych trzech komedyj dominują wymienione typy charakterystyczne, z doskonałem zacięciem skreślone.

F – najlepiej odpowiadającego wymogom „komedji charakteru" –

Do komedyj intryg, t. j. sztuk, w których wybija się na pierwszy plan przeprowadzenie wśród piętrzących się trudności jakiegoś sprytnie obmyślanego planu, względnie rozwikłanie jakiejś przez los mocno zawikłanej sytuacji, należy conajmniej połowa sztuk plautyńskich. W komedjach tych, w których prawie zawsze chodzi o zapewnienie paniczowi jego miłostki, cały podstęp obmyśla i przeprowadza z reguły sprytny niewolnik, względnie (raz jeden, w „Kurkuljonie") pasorzyt. Taki pomysłowy frant zwraca, o ile chodzi o pozyskanie – oczywiście oszustwem – potrzebnych pieniędzy („argenti circumductio"), ostrze swego szelmowskiego ataku przeciw ojcu młodego pana, jak w „~~Bakchidach~~ Siostrach", „Epidikusie", „~~Mostellarji~~ Strachach", względnie przeciw matce, jak w „~~Asinarji~~ Komedji Oślej", o ile zaś bierze się do wydobycia wprost samej dziewczyny, podchodzi przebiegle właściciela jej, stręczyciela, jak w „Persie" i w „Punijczyku", lub nawet stręczyciela razem z jej nowym nabywcą, żołnierzem, jak w „Kurkuljonie". Raz jeden, w „Pseudolusie", wyjątkowo chytry niewolnik wprowadza w czyn równocześnie oba pomysły; a więc i wyprowadzenie w pole stręczyciela i wykpienie pieniędzy od ojca panicza.

Na motywie sobowtórów opiera się intryga dwuch plautyńskich komedyj pomyłek, „Amfitrjona", gdzie Jowisz, chcąc podejść cnotliwą żonę, przybiera na siebie postać jej męża i „~~Menechmów~~ Braci", gdzie los sam niejako jest tym podstępnym intrygantem, gdy za jego zrządzeniem jeden brat, łudząco podobny do drugiego całą serję komicznych zawikłań wywołuje. Ten sam motyw sobowtórów, chociaż nie wyzyskany należycie, występuje również w „~~Bakchidach~~ Siostrach".

Ze wszystkich tych sztuk, odznaczających się niezwykłą werwą i życiem, gdy każdy podstęp, nawet w najtrudniejszych sytuacjach, z reguły się udaje, bije to naiwne rozkoszowanie się udanem oszustwem i to gloryfikowanie sprytu i podstępu, właściwe nie tylko Grekom, twórcom postaci narodowego oszusta - Odysseusza, ale i wszystkim wogóle południowcom.

Za mistrzowskie pod względem wirtuozostwa podstępów mogą uchodzić zwłaszcza komedje „~~Bacchides~~ Siostry" i „Pseudolus" - gdzie wszystkie oszukańcze plany tem efektowniej dochodzą do skutku, że ich autorowie, intrygujący niewolnicy, nie tylko z zamysłami swemi się nie kryją, ale nawet sami je ofiarom swym zapowiadają - tudzież „Epidikus".

Farsami nakoniec nazwaćby można „Kupca" (Mercator) i „~~Kasinę~~ Pannę Młodą", obie sztuki oparte na starym, od dawien dawna po dziś dzień „farsowo" traktowanym motywie rywalizacji ojca z synem na polu miłostek, przyczem „~~Kasina~~ Panna Młoda" obfituje nadto w mocno podkasane efekty przebierania mężczyzny za kobietę i czysto kabaretowe śpiewy. ~~i tańce~~

Podział ten, jak już wyżej zaznaczono, nie jest i nie może być ścisłym, bo w każdej prawie sztuce obok głównego elementu, który zadecydował o jej zaliczeniu do danej kategorji, występują jeszcze pierwiastki inne, nieraz równie silnie zaznaczone, a innej kategorji właściwe. Tak n.p. wszystkie prawie „komedje intryg", oparte na motywie chytrego ~~sługi~~ niewolnika, mają ze względu na niego właśnie wiele cech „komedyj charakteru" i taki n.p. „Epidikus" lub „Pseudolus" cały jest właściwie niezmiernie barwnie i wiernie skreślonym wizerunkiem przebiegłego sługi, kutego na wszystkie cztery nogi. W poważnym znów, dramacie podobnym", ~~Trinummusie~~ „Dniu Trzygroszowym" znajdujemy bardzo wyraźne cechy intrygi w podstępie zacnego Kalliklesa, który - chociaż w dobrym celu - przecież usiłuje podejść Lesbonika zapomocą podstawionego posłańca i sfingowanego listu od ojca, tak samo jak w płaczliwej komedji „Jeńcy" wybitną rolę gra podstęp przebrania się sługi za pana, obmyślany przez niewolnika Tyndarusa.

Podobnie, o ile weźmiemy „komedje charakteru" ~~„Miles Gloriosus i Truculentus"~~ „Żołnierz Samochwał" i „Gbur", intrygami również operuje główny wróg żołnierza, sprytny niewolnik Palestrjo, który go dwa razy podchodzi - i sama hetera Fronezjum, bohaterka Trukulentusa, która w niezwykle sprytny sposób całą sieć podstępów układa, a „farsa" - ~~„Casina"~~ „Panna Młoda", osnuta jest przecież cała na intrydze, obmyślanej przez mściwą żonę niewiernego męża.

Tak więc, ze względu na tę dominującą rolę, jaką gra w komedjach plautyńskich podstęp w najrozmaitszych formach, możnaby je nazwać prawie wszystkie komedjami intryg - a jeśli pojąć farsę, jako utwór oparty na najśmielszych nieprawdopodobieństwach, służących do wywołania chwilowego efektu komicznego i pustego śmiechu, to kto wie, czy nie wszystkie prawie sztuki plautyńskie byłyby krotochwilami - podobnie jak większość molierowskich - żeby już

pominąć na razie tę kwestję, że ze względu na ich formę metryczną, obfitość partyj śpiewanych, a czasem nawet balet, jak w zakończeniu „Stichusa" i „Persa", mogłyby w wielu wypadkach snadnie otrzymać nazwę ~~naszych~~ operetek. W tem sensie powyższych uwag komedje Plauta niezmiernie podobne są n.p. do molierowskiego „Bourgeois Gentilhomme'a", obficie okraszonego baletem, lub zwłaszcza do fredrowskiego „Nowego Don Kiszota", który obfituje w nieustychanie ruchliwe sytuacje, liczne gni progno i śpiewy.

Jakie komedje podobały się najlepiej samemu Plautowi i rzymskiej publiczności? Dzięki Cyceronowi wiemy, że Plautus „w podeszłym wieku cieszył się swym „Pseudolusem" i „Gburem" ~~Truculentusem~~; pierwsza z nich należy do najlepszych komedyj intryg, druga opiera się w całości na intrygach sprytnej hetery. Jeśliby jednak powyższy sąd Plauta był nie tyle rozkoszowaniem się charakterystyczną cechą sztuk wymienionych, ile tylko wyrazem prostej miłości ojca-starca do swych najmłodszych dzieci, to już żadnej wątpliwości nie zostawia zdanie Plauta, wypowiedziane o „Epidikusie": „lubię tę komedję tak jak siebie samego" (Bacch. 214) – a „Epidikus" to przecież jedna z najlepszych plautyńskich komedyj intryg, najżywsza może ze wszystkich ~~szalonych~~ „fabulae motoriae". I jeszcze jedno. Sposób, w który Plautus zachwalał swą ostentacyjnie „moralną" i poważną sztukę „Captivi", „ubi boni meliores fiunt", n.p. w epilogu:

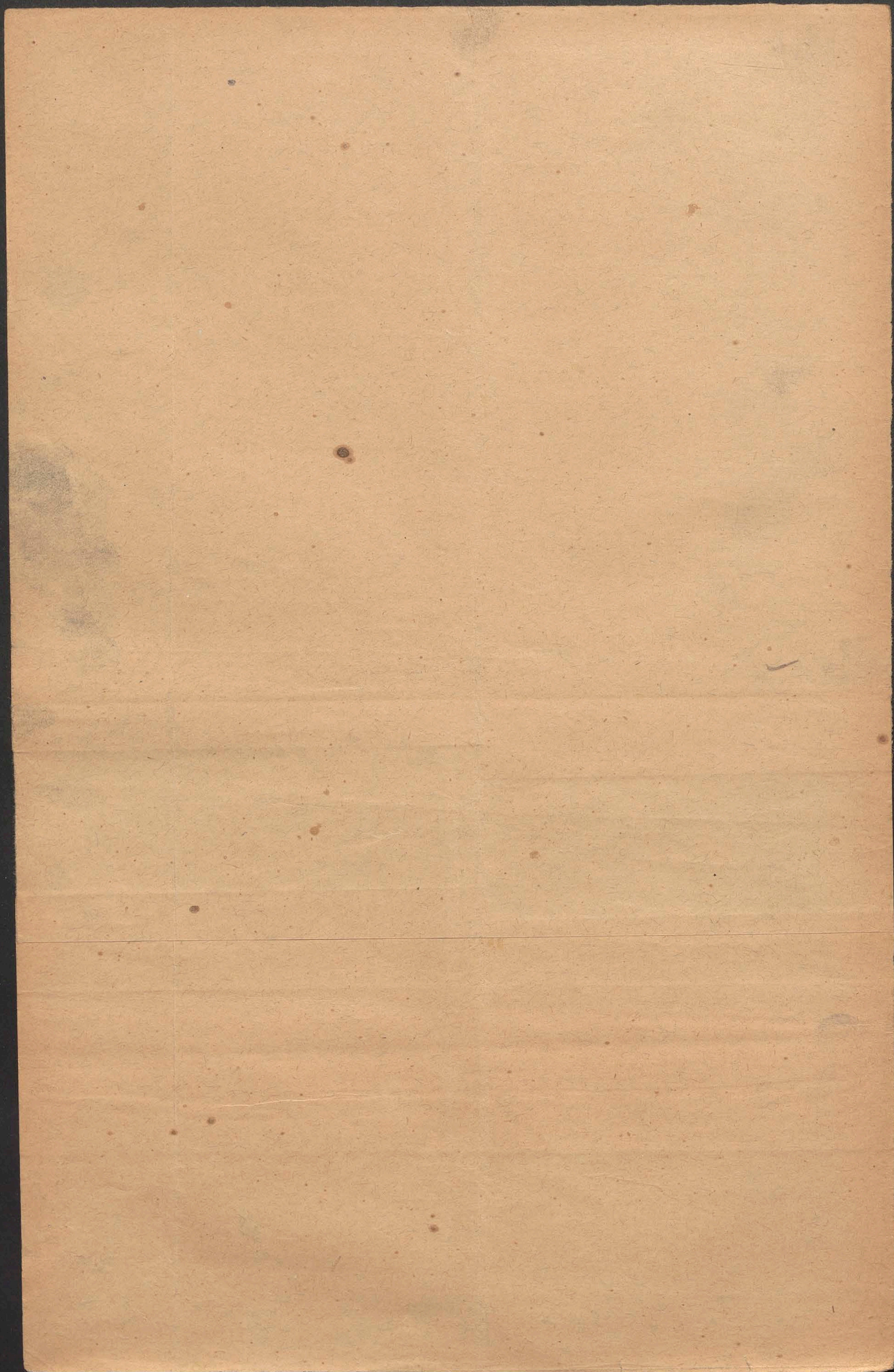
„Teraz jeśli wasza wola i jeśliśmy wszyscy
Wam się tutaj podobali, nie byliśmy nudni
Wy znak dajcie: Wy, co chcecie, żeby taka skromność
Nie została bez nagrody – głośno nam klaskajcie" –

jest tak mdły i nieszczery, okazuje tyle ile ukrytej obawy o istotną siłę przekonywującą tych argumentów, że nikt nie może mieć wątpliwości o zupełnie przeciwnym kierunku jego zamiłowań. Przecież z wyjątkiem tej jednej komedji o wszystkich jego sztukach można by powtórzyć owidjuszowskie „fabula nulla est sine amore", ale tu zarazem występuje ten charakterystyczny dla twórczości Plauta rys, że ta miłość u niego nigdy nie jest traktowana sama dla siebie i stanowi jedynie punkt wyjścia dla jakiejś intrygi. Za najlepszy temat do komedji uważa on bowiem „frustrationes", wywiedzenia w pole ~~i t. p.~~ – i tak n.p. przez usta niewolnika dworuje sobie z łatwowiernego staruszka, wystrychniętego na dudka:

„– – – – – – – – – Znasz się z Difilosem;
Albo może z Filemonem? Im o tem opowiedz,
Jak cię w pole wyprowadził twój własny niewolnik:
Świetny pomysł oszukaństwa do jakiejś komedji!"
„Optimas frustrationes dederis in comoediis"! (Most. 1149–1151)

Con amore zatem pisze on tylko swoje szelmowskie sztuki, w których (prototyp „imbroglia") triumfy święci owa południowa, italska „Lust am Trug", przy zawrotnem tempie szybko zmieniających się i wcale nie „poważnych" sytuacyj. Te sztuki odpowiadały też najlepiej zamiłowaniom, temperamentowi i werwie rzymskiej publiczności, i właśnie kryjącej się na wzmiankę o tragedji (Amph. 51–), o takiej jednej sztuce, bodaj że najswawolniejszej ze wszystkich (o „Parmie Młodej" ~~Kasinie~~) mówi nam się w partji prolog z późniejszych pokoleń czasów:

„Gdy ją grano raz pierwszy, ona zwyciężyła
Wszystkie inne komedje – – – – – – –" (w. 17)



O ile chodzi o kompozycję sztuk plautyńskich, zwrócić należy uwagę przedewszystkiem na sposób wprowadzania słuchacza w akcję sztuki i zaznajomienie go z faktami, poprzedzającymi daną sytuację (τὰ προπεπραγμένα), czyli na ekspozycję.

Tę część sztuki nazywała dawniejsza teorja, arystotelesowska, oparta na tragedji późniejszej, a więc miarodajna i dla nowej komedji, prologiem (μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, Π. ποιητ. 12.) i dopiero w związku z późniejszemi zmianami w budowie sztuk wogóle nazwę tę otrzymała przemowa do widzów, stojąca na początku sztuki, czyli prolog w naszem pojęciu. Stosując zatem dzisiejsze pojęcia, rozróżnić można wśród sztuk plautyńskich trzy kategorje ekspozycji, a mianowicie: Sztuki eksponujące bez prologów, czyli zapomocą wstępnych scen, sztuki eksponujące zapomocą samych prologów i sztuki eksponujące zapomocą prologów i odpowiednich scen wstępnych.

Najwyżej stoją pod względem artyzmu budowy komedje bez prologów, podających treści sztuki i jej fabułę wstępną, czyli komedje z ekspozycją t.z. dramatyczną t.j. zawartą w pierwszej scenie, względnie w pierwszych scenach. Za zaletę budowy uważała to już zresztą pewna starożytna teorja, której odbłyski znajdujemy n.p. w komentarzu Donata do komedyj Terencjusza, gdzie czytamy n.p. o ekspozycji w pierwszej scenie „Dziewczyny z Andros": „Scena ta posiada tę zaletę, że opowiadanie treści sztuki wydaje się już samą akcją sceniczną" (I. 1. 1.) i analogicznie o „Formjonie": „Na tem bowiem polega kunszt poetycki, by już przy opowiadaniu treści sztuki wydawało się, że gra się sztukę i że się patrzy na samą komedję" (   ).

Tu zatem należy „Pers", w którego akcję wprowadza widzów bardzo zręcznie rozmowa między Toxilusem a Sangarionem, oboma niewolnikami, grającymi tu główne role, tak, że nawet następujący później monolog pasożyta wolny jest już od wszelkich, praktykowanych zresztą w takich monologach objaśnień sztuki, dalej „Strachy", posiadające znakomitą ekspozycję w pierwszej scenie t.j. w rozmowie dwóch niewolników, do czego jeszcze szereg szczegółów orjentacyjnych przybywa w monologu zakochanego młodzieńca i rozmowie jego kochanki ze starą piastunką, „Stichus" (tudzież dziwnym trafem, najluźniej zresztą naogół budowana, ale w pierwszej części napewne od Menandra pochodząca sztuka), w którym całą sytuację daje poznać niewymuszona na pozór, a przecież celowo wprowadzona rozmowa między obiema siostrami, bohaterkami sztuki.

Tu zaliczyć trzeba także sztuki, posiadające wprawdzie prolog, ale prolog nie zawierający wcale treści, ani wogóle żadnego objaśnienia samej fabuły sztuki. Tak więc w „Oślej Komedji" prolog podaje, po wezwaniu publiczności do spokoju tylko tytuł sztuki grecki i łaciński wraz z imieniem greckiego i rzymskiego autora (wiadomości didaskaliczne), a od podania treści wykręca się niemówiącym zwrotem:

„bo co się tyczy treści, ta wcale jest krótka" (w. 8)

zachwalając jedynie przy końcu samą sztukę:

„Są żarty są i figle w tej oto komedji,

Rzecz jest śmieszna".

Ekspozycja zaś następuje w pierwszej scenie, w typowej rozmowie pana z niewolnikiem.

W tym sensie można również i ekspozycję „Dnia Trzygroszowego" nazwać ekspozycją „bez prologu", jakkolwiek na początku sztuki stoi prolog, nawet dialogiczny, mówiony przez dwie allegoryczne (pierwotnie nastrojowe) figury, „Rozrzutność" i „Biedę". Prolog ten jednak, po kilku uwagach o marnotrawstwie bohatera, co do samej sztuki odsyła widzów do pierwszej sceny:

„Lecz się nie spodziewajcie, że podam treść sztuki:

Staruchy, co tu wyjdą, ci wam rzecz wyjaśnią –"

i rzeczywiście dopiero następująca potem rozmowa Kalliklesa i Megaronidesa daje potrzebną widzom orjentację.

Tak samo było zapewne w „Komedji Koszykowej", z której zachowały się tylko szczątki, ale w resztkach prologu wskazujące na wyraźnie tę samą formę ekspozycji:

„Myślę, że wy treść sztuki poznać byście chcieli:

Poznacie, co grać będą – skoro ją zagrają –"

i być może w „Pseudolusie", gdzie z wyjątkiem dwóch wierszy cały prolog zaginął, kto wie, czy nie dlatego właśnie, że pierwsza scena (pan z niewolnikiem) dawała zupełnie wystarczające objaśnienie sytuacji.

Najłatwiej oczywiście, choć najmniej poprawnie pod względem artystycznym, można było zorjentować widzów o treści sztuki przez odpowiednią przemowę, do nich wprost skierowaną, czyli przez ekspozycję zapomocą samego prologu.

Tu należy przedewszystkiem „Amfitrjon", z największym z pośród plautyńskich prologów (liczącym przeszło 150 wierszy), w którym Merkur, wśród mnóstwa żartów daje widzom bardzo dokładne wyjaśnienie całej fabuły, dawniejszej i aktualnej, potrzebne rzymskim widzom do zrozumienia tak „trudnej" sztuki – poczem od razu rozpoczyna się akcja – a nawet, występując później jeszcze raz, już po pierwszej scenie, jakby z drugim prologiem, jeszcze w trzydziestu (wierszach kilku) dodaje słuchaczom szczegółowe informacje nawet o mającem nastąpić rozwiązaniu sztuki.

To samo mniejwięcej w „Kupcu", gdzie sam bohater sztuki, Charinus, mówiąc prolog, wcale obszerny (przeszło 100 wierszy), opowiada całą fabułę wstępną i nawiązuje aż do pierwszej sceny – i w „Żołnierzu Samochwale", gdzie sprytny Palestrjo, autor całej intrygi, wszystko co potrzebne do zrozumienia jego machinacji wprost widzom komunikuje. Prolog ten, mówi on już po pierwszej scenie między żołnierzem a jego pasożytem, w której jednak chodziło autorowi jedynie o danie jakby przygrywki, próbki stylu Samochwała, bez żadnych szczegółów informacyjnych o akcji.

Akcja „Skarbu" wreszcie rozpoczyna się od razu bardzo żywą sceną między

skąpcem Eukljonem, a między starą służącą, gdyż poprzedza prolog, mówiony przez bóstwo opiekuńcze domu, „Lar familiaris", który, przedstawiwszy całą przeszłość i sytuację aktualną, ostatniemi słowami wprowadza poprostu Eukljona na scenę:

× Lecz już krzyczy ten stary, tu w domu, jak zwykle:
Babę za drzwi wypycha, by nic nie wiedziała.
Snać do skarbu chce zajrzeć, by go kto nie ściągnął.×

Sztuk eksponujących ~~sztuk~~ zapomocą samego prologu, jest zatem w puściźnie plautyńskiej bardzo niewiele. Najliczniejszą natomiast jest kategorja trzecia, obejmująca sztuki z ekspozycją kombinowaną, względnie podwójną, gdzie właściwe prologi spotykamy obok scen dramatycznych, wyjaśniających sytuację, czyli sztuki z ekspozycją, że ją tak nazwiemy, prologowo-dramatyczną. Zarysowuje się tutaj dość znaczna rozmaitość:

„Komedja Skrzynkowa" ~~Cistellaria~~ rozpoczyna się od rozmowy między dwiema dziewczętami i stręczycielką; scena ta wygląda tak, jakby przygrywka w stylu pierwszej sceny „Żołnierza", mająca stanowić jedynie obrazek z życia heter, ale właściwie daje ona już pierwsze szczegóły ekspozycji. Następuje monolog Leny (stręczycielki) posuwający ekspozycję jeszcze dalej, niejako pierwszy prolog, po którym dopiero występuje bóstwo „Auxilium" z prologiem właściwym, obszernie ilustrującym sytuację i jej podstawy.

W „Pannie Młodej" ~~Kasinie~~ wszystkie warunki dobrej ekspozycji ma pierwsza scena między dwoma niewolnikami, kłócącymi się o dziewczynę. I rzeczywiście zyskuje widz szereg szczegółów z ich rozmowy, tak samo jak i z następującej prawie bezpośrednio sceny między dwiema matronami, ale przecież najobszerniejsze objaśnienie — nawet za obszerne jak na sztukę, przez Plauta tak mocno skoncentrowaną — otrzymuje publiczność z dość obszernego prologu, mówionego przed powyższemi scenami przez bóstwo „Fides".

O sytuacji bieżącej „Liny" ~~Rudens~~ orjentuje się widz nieźle z pierwszej sceny, t. j. z bardzo dobrze prowadzonej rozmowy między Demonesem, jego sługą i młodym Plesidippem, tudzież z rozmowy niewolnika Trachaljona z rybakami (w. 306 i n.); resztę wiadomości, potrzebnych do zrozumienia całej akcji (zwłaszcza z fabuły uprzedniej i pewne szczegóły z chwili aktualnej) umieścił autor w prologu, mówionym na samym początku przez półboską postać „Arcturus".

Zupełnie wystarczającą ekspozycję dają pierwsze sceny „Gbura" ~~Truculentusa~~, t. j. monolog Diniarcha i jego rozmowa z pokojówką hetery, pomimo to jednak na początku był prolog, zdaje się wcale obszernie opowiadający o całej fabule, jak na to wskazuje jeszcze zachowany, a z szerokim rozmachem nakreślony początek (ok. 20 wierszy), który zaledwie dochodzi do pierwszego faktu całej historji i na tem się urywa.

W „Jeńcach" głównym czynnikiem ekspozycji jest obszerny prolog, który podaje nietylko przeszłość i obecną sytuację, ale nawet rozwiązanie; pomimo to

jeszcze pierwsza scena sztuki, czyli monolog pasorzyta, podaje, względnie powtarza szereg szczegółów orjentacyjnych. W „~~Menechmach~~ Braciach" zaś elementem głównym ekspozycji mógłby być monolog pasorzyta, od którego rozpoczyna się właściwa sztuka; ściśle orjentuje o sytuacji typowa rozmowa „pana ze sługą" (Menechma II z Messenjonem), po ich przybyciu do Epidamnos w poszukiwaniu za zaginionym; w istocie jednak cała ekspozycja rozkłada się na te wspomniane wyżej występy i na obszerny prolog, mówiony zdaje się przez bóstwo „Salus", które doprowadza orjentację o fabule uprzedniej aż do momentu rozpoczynającego sztukę.

To samo bóstwo „Salus" mówi najprawdopodobniej także i w „Puniączyku" obszerny prolog, zawierający także samą orjentację o wypadkach poprzedzających aktualną sytuację, której wyjaśnienie oddaje prolog już samym aktorom:

„ - - - - - - - idę, by się przebrać.
Co do reszty – są inni, co resztę wyjaśnią."

I rzeczywiście pierwsza scena między Agorastoklesem a Milfionem („pan i sługa") daje szczegółowe wyjaśnienia o rozpoczynającej się zaraz intrydze.

Te słowa końcowe prologu „Puniączyka": „quod restat, restant alii, qui faciant palam", moglibyśmy wziąć mniejwięcej za motto wszystkich ekspozycyj prologowo-dramatycznych. Rzeczywiście bowiem zarysowuje się dość wyraźnie zasadniczy podział zadań ekspozycyjnych w tym sensie, że prolog obejmuje głównie wyjaśnienie sytuacji uprzedniej (τὰ πρὸ τῆς ἡμέρας), a sceny początkowe, między osobami sztuki, orjentują przeważnie o sytuacji aktualnej.

Pomimo to wszystko jednak osobny prolog orjentujący o akcji wydaje nam się naogół zawsze czemś niekoniecznie potrzebnem. Mamy przecież sztuki plautyńskie – żeby już nie mówić o ekspozycjach pierwszej kategorji – które nawet pomimo istnienia całej serji wypadków uprzednich, względnie bardzo skomplikowanej fabuły, jak „Kurkuljo", a zwłaszcza „Epidikus", obywają się całkiem dobrze bez prologów: W „Kurkuljonie" zupełnie wystarcza wprowadzenie widza w treść sztuki w pierwszej scenie między młodym Fedromusem i jego niewolnikiem Palinurem (znów „pan i sługa"), do czego przyczyniają się również dwie sceny następne, a w „Epidikusie" w analogiczny sposób dostateczną orjentację daje pierwsza scena między dwoma niewolnikami wraz ze szczegółami, zawartemi w następującej zaraz monodji Epidikusa i rozmowie dwóch młodzieńców. [Obywają się zatem te sztuki bez prologów – dzisiaj, ale wszystko przemawia za tem, że nie obywały się bez nich wówczas, gdy wyszły z pod pióra Plauta; ówczesny widz wymagał dokładnych objaśnień o tem, „co było przedtem", zwłaszcza ze względu na zawikłaną intrygę, jaką ma n.p. „Epidikus". Nawet i „Kurkuljo" i „Epidikus" kończą się „rozpoznaniem", a doświadczenie z sztuk plautyńskich wykazuje, że wszystkie sztuki w ten sposób się kończące (Capt. Cas. Cist. Men. Poen. Rud.), ze względu na rozstrzygające w tych wypadkach zdarzenia

uprzedzające, posiadały prolog, wyjaśniający conajmniej też początek fabuły. Jest zatem wielce prawdopodobne, że i „Epidikus" i „Kurkuljo" taki prolog pierwotnie posiadały, a zaginięcie z biegiem czasu prologu nie jest rzeczą niezwykłą, jak świadczy o tem „Pseudolus" i „Gbur", gdzie tylko szczątki prologów do naszych czasów się dochowały.

O ekspozycji „Sióstr" trudno mówić, skoro właśnie początek sztuki zaginął; ze względu jednak na konieczne dla ówczesnej publiczności wyjaśnienie łudzącego podobieństwa dwóch sióstr, o którem wnioskować można z fragmentów (sicut lacte lactis simile est fg. E. Lindsay), przypuścić można, że sztuka ta miała również objaśniający treść sztuki prolog.

Jeszcze dalej idzie w swych przypuszczeniach Michaut [1], który, wychodząc z tego założenia, że wszystkie, lub prawie wszystkie greckie sztuki nowej komedji miały prolog, sądzi, że również wszystkie sztuki plautyńskie (podobnie jak wszystkie terencjuszowskie) były pierwotnie opatrzone prologiem, w jakiejkolwiek formie. Opiera on się głównie na tem, że Plautus dawał prologi nawet tam, gdzie nie były one dla ekspozycji potrzebne, jak n.p. w „Komedji Oślej", „Dwu Trygroszowym" – dodać tu można jeszcze „Komedję Koszykową" i „Gbura" – tudzież na świadectwie uczonych starożytnych, takich jak Donatus i Euanthius, którzy pomimo iż znają Plauta, jako składową, a więc integralną część komedji wymieniają prolog.

Przypuszczenia te mają dużo prawdopodobieństwa; w każdym razie zastanawia fakt, że o ile znamy dotychczas z nowych odkryć jakieś przykłady ekspozycji greckiej komedji nowej, to zawierają one istotnie prolog – bijąc pominąć oderwane prologi znane z fragmentów (Strasburg, Ghorân) – a w szczególności okazują typ ekspozycji prologowo-dramatycznej. I tak znaleziony niedawno początek komedji Menandra p.t. „Heros" okazuje ekspozycję w pierwszej, typowej scenie między dwoma niewolnikami, Getą i Daosem, ale, jak słusznie zauważono [2], wymieniona w spisie osób sztuki po Gecie i Daosie nadnaturalna postać „Heros, bóg", miała bez wątpienia za zadanie wypowiedzieć dodatkowo – prawdopodobnie bezpośrednio po scenie Geta-Daos – prolog orjentujący o fabule wstępnej. Podobnie w drugim znanym początku komedji tegoż Menandra p.t. „Perikeiromene", mamy zachowany właśnie w znacznej części prolog, mówiony przez allegoryczną postać „Nieświadomość", która podaje wszystkie wypadki uprzednie, aktualne i przepowiada nawet szczęśliwe zakończenie, ale z jej słów widać wyraźnie, że prolog ten poprzedziły najmniej dwie sceny. W scenach tych występował bohater sztuki, jego kochanka i zdaje się służący i służąca – a choćby część tych ról miała znaczenie t. z. prygrywki czy próbki stylowej, jak w „Żołnierzu Samochwale", to z pewnością zeszła nie obeszła się bez szczegółów ekspozycyjnych.

Ze względu zatem na ten zupełnie racjonalny podział zadań, jaki przebija się w ekspozycji prologowo-dramatycznej, t.j. że prolog obejmuje sytuację z przed po-

mitologicznej komedji: Alexisa p.t. Kuris (K. II p. 334, fr. 108) wymieniony był przez co najmniej po jednej scenie, w której występował syn, mówiącego prolog ojca (– ἐμὸς υἱός, οἷον ὑμεῖς ἀγροῖκον εἴδετε);

1) G. Michaut, Histoire de la Comédie Romaine, Sur les Tréteaux latins, Paris, 1912, str. 159–162; Plaute, II, str. 117.

2) Alfr. Koerte, Menandrea², Lipsiae 1912, str. XVI.

cząstku sztuki i najczęściej te szczegóły, których osoby sztuki wiedzieć nie mogą – a osoby sztuki objaśniają fakty sytuacji aktualnej, nie byłoby może zbyt ryzykownem przypuszczenie, że ten typ ekspozycji uważać należy za normalny dla większości sztuk komedji nowej.[1] Bądź co bądź tendencję do największego stosowania tego właśnie typu okazuje Plautus, u którego, jak to wyżej wykazano, na 15 sztuk, zaopatrzonych w prologi, połowa (7 sztuk) posiada ekspozycję prologowo-dramatyczną, a z pośród sztuk, dziś występujących bez prologu wypadałoby tu jeszcze doliczyć co najmniej dwie („Kurkuljo", „Epidikus"), jako sztuki, które posiadały pierwotnie takąż ekspozycję. Oczywiście nie robił tego Plautus bynajmniej z jakiegoś pietyzmu dla oryginałów greckich, bo na tem wogóle nie wiele mu zależało, ale tego rodzaju ekspozycja nadawała się mu najlepiej, gdyż w ten sposób miał najwięcej sposobności do jak najdokładniejszego „oświecania" swego audytorjum. Było mu to na rękę, że mógł jasno, wszechstronnie i wygodnie eksponować sztuki bez zbyt wielkiego wysiłku artystycznego, a publiczność była zadowolona, że nie potrzebuje się zbytnio natężać by zrozumieć treść sztuki, wyłożoną „jak na łopacie". Tem też tłumaczy się, że Plautus czasem daje nawet dwa prologi, jak n.p. w „Amfitrjonie" i „Komedji Skrzynkowej" ~~Cistellarji~~, tak jakgdyby się obawiał, że widzom jego będzie jeszcze za mało objaśnień.

Jednym z często używanych w ekspozycjach greckiej nowej komedji środków technicznych było wprowadzanie w scenach wstępnych pewnych osób tylko do prowadzenia danej rozmowy, mającej słuchacza objaśnić o sytuacji i nie pojawiających się już prawie potem w całej sztuce. Są to t.z. πρόσωπα προτατικά,[2] „personae adventiciae", „extra argumentum accersitae" – mylibyśmy powiedzieli „postaci wstępowe", które poza temi wstępnemi scenami nie grają żadnej reszty roli: „osoby poza właściwą treścią stojące, wprowadzone po to, by jaśniejszą się stała treść sztuki", jak mówi Euanthius (de fab. III. 2.) i zupełnie podobnie komentator Terencjusza Donatus (Andr. praef. I. 8; Andr. v. 28; Hec. v. 58; Phorm. v. 35). Środka tego, idąc zapewne za wzorami greckiemi użył n.p. Terencjusz w połowie swych sztuk, podczas gdy w 20 (21) sztukach Plauta znajduje się on tylko dwa razy t.j. w „Epidikusie", gdzie rozmawiający z Epidikusem w pierwszej scenie Thespjo, drugi niewolnik młodego pana z końcem tej rozmowy znika na stałe ze sceny – i w „Strachach" ~~Mostellarji~~, gdzie w analogicznej rozmowie dwóch niewolników takąż samą rolę gra obok Tranjona – Grumnjo, niewolnik ze wsi przybyły, tylko w scenie ekspozycyjnej występujący. Najprawdopodobniej powściągliwość Plauta w użyciu tego środka stoi w pośrednim związku z wybitną rolą, jaką w jego ekspozycjach grają prologi.

3.

Prolog przeszedł już na terenie greckim całą historję rozwoju i znany nam jest najlepiej z (t.j. z Eurypidesa), największego innowatora na tem polu (jak to wiemy zwłaszcza z szyków starej komedji attyckiej)[1], u którego wszystkie tragedje zaczynają się z reguły od prologu, mówionego często przez osoby sztuki, często

1) Leo[1] ~~1908~~ uważał tego rodzaju ekspozycję (i to w formie prologu po scenach ekspozycyjnych) za „specyficznie menandrowską".

1) Der ~~x~~ neue Menander, Hermes, 43 (1908), str. 127.
2) Por. Guil. Frantz, De comoediae Atticae prologis, Augustae Treverorum 1891, str. 17.

przez bóstwa, jak Apollon, Dionyzos, Afrodyta, Hermes, Posejdon i Atena, jużto przez postaci zjawiskowe jak n.p. Cień Polydora. Prologi te stanowią już n niego główną i istotną część ekspozycji, w tym sensie przeszły one zapewne do nowej komedji, stojącej jak wiadomo pod tak przemożnym wpływem tragedji Eurypidesa. Z drugiego zaś źródła komedji nowej t.j. ze starej komedji attyckiej; przyłączył się do tych eurypidesowskich, zupełnie objektywnych prologów pierwiastek osobisty, nieraz polemiczny, przez co prolog ten, obok celów ekspozycyjnych stać się musiał ostatecznie organem samego autora, czy nawet aktora, tak, jak to czytamy w traktacie Ewanthiusa: „Prolog jest jakgdyby pewnego rodzaju przedmową komedji, gdzie jedynie dozwolone jest, poza podaniem treści sztuki mówienie do publiczności w interesie czy to poety, czy to samej sztuki, czy też aktora" (IV. 5).

Nie mamy wiadomości dokładniejszych, w jaki sposób zajęła się prologiem grecka teorja literacka w okresie po-arystotelesowskim, ale zdaje się, że jej ślady mamy w traktatach wspomnianego wyżej Ewanthiusa i Donata, komentatora Terencjusza. U Donata zaś czytamy: (VII. 1.)

„Komedja dzieli się na 4 części: prolog, protasis, epitasis, katastrofę. Prolog jest to 'pierwsza mowa', nazwana przez Greków πρῶτος λόγος [pierwsza mowa], albo 'wypowiedź poprzedzająca właściwy skład sztuki': ὁ πρὸ τοῦ δράματος λόγος. Są cztery jego gatunki: συστατικός, 'polecający', w którym się poleca poetę lub komedję; ἐπιτιμητικός [ganiący], 'odnośny', w którym [autor] odnosi się albo do przeciwnika z wymyślaniem, albo do publiczności z podziękowaniem; δραματικός [dramatyczny], 'treściowy', wyjaśniający treść sztuki; μικτός, 'złożony' ~~mieszany~~, to wszystko w sobie zawierający."

W chaotycznem tem przedstawieniu łacińskiego autora zdołano przecież ~~(Leo 1912)~~[1] wyszukać cztery istotne kategorje greckiego pochodzenia, a mianowicie:

I. Prolog dramatyczny, mówiony przez osoby sztuki, tak jak n.p. w „Dziewczynie z Andros" Menandra, gdzie, według słów komentatora terencjuszowskiej przeróbki ~~„Dziewczyny z Andros"~~ (prol. 14.), prolog mówił na sposób Eurypidesa – Simo (?) ojciec młodego pana; takiż prolog mówił w „Georgosie" tegoż Menandra młodzieniec, bohater sztuki (Quint. XI. 3. 91., Georg. w. 1–21 Koerte[2]), a w „Dziewczynie ze Samos", zdaje się, stary Demea (Sam. w. 1–67, p. Koerte[2] str. XXXI).

Za osoby sztuki należy uważać także postaci boskie, półboskie, czy też allegoryczne, bo jako takie, jako πρόσωπα, bezwątpienia stwarza je i pojmuje sam autor.[2] Tak też nie gdzieindziej, ale między osobami sztuki, pod nagłówkiem τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα, wymienia stary (z II–V w. po Ch.) rękopis menandrowskiego „Herosa" – samego „Herosa boga" (Ἥρως θεός), który, jak wiemy, mówił prolog. Podobne postaci, mówiące prologi, spotykamy jeszcze u tegoż Menandra: „Pan" w „Dyskolosie" (K. III. p. 37.), „Nieświadomość" w „Perikeiromene", a u innych komików greckich: „Dionysos" we fragmencie strasburskim[4] ~~(Demiańczuk p. [300])~~, „Tyche" w nowoznalezionej Komedji[3] ~~(Papiri Greci e Latini – 1913)~~

Marginal notes:

nie wchodząc zupełnie w samą akcję sztuki *)

~~[illegible] [illegible] 1910~~

*) Louis Méridier, Le prologue dans la tragédie d'Euripide; Bordeaux 1911, str. 170–171, str. 175.

podobnie jak w Komedji; ~~„[illegible]" (K. III. 137)~~ „Epikleros" (K. III. p. 164, prz. fr. 739)

Również ojciec dwu młodzieńców mówi prolog sztuki Menandra p.t. „Kuris" (K. III. p. 108), wspomnianej już

1) Leo, Plaut. Forsch.[2] str. 234 – Hoc genere [προσωποποιΐα] usi sunt

2) Por. Rutil. Lup.: poëtae, qui fabulas scripserunt, in prologis, Nam humana figura produxerunt personas, quae in veritate artis et voluntatis sunt, non personae. (II. 6.) — 6. Halm

3) Publicazioni della Società Italiana per la ricerca dei Papiri Greci e Latini in Egitto. Papiri Greci e Latini, vol. II. (n. 113–156), Firenze 1913, v. 4. str. 29.

4) Joannes Demiańczuk, Supplementum Comicum, Kraków 1912 [Rozpr. Ak. Umiej. Wydz. Filol. t. LI] str. 96 [300]. Postaci te wchodzą zresztą na scenę i zachowują się tak samo, jak wszystkie inne osoby sztuki: N. Terzaghi, Fabula. Prolegomena allo studio del Teatro antico, I, Milano-Palermo-Napoli [1911], 175–194.

„Powietrze" u Filemona (K. II. 505), „Strach" u jakiegoś nieznanego poety nowej komedji (K. III p. 439).

Prolog taki bywał czasem dialogiczny. Tak n. p. we fragmencie menandrowskiego „Zjawiska" (Φάσμα) rozmawiają (zdaje się ze sobą) jakieś dwie postaci nadnaturalne (w. 1-25 Koerte[2]), a być może, że zachowane w starszym papyrusie z Ghorân[1)] ~~(Dembiańczuk str. [312-313])~~ rzekome dwa prologi Erosa i Afrodyty z takiego właśnie dialogicznego, lub może dwugłosowego prologu pochodzą, w którym po żartobliwym i nic nie mówiącym niby-prologu swawolnego Erosa, Afrodyta zabiera się do rzeczywistego, obszernego prologu (ἅμα μὲν τὸ πρᾶγμα [ἐ]ροῦμεν, ἅμα δὲ [γ]εγεγόμεθα, II w. 6-7). Byłby to zatem prolog podobny do prologu Posejdona i Ateny w „Trojankach" Eurypidesa.

II. Prolog polecający, mówiony nie przez osobę sztuki, a więc jako bezimienna, zachwalająca przemowa, którą może wygłosić każdy aktor - względnie „Prolog", jako osoba pojęty, polecająca autora i sztukę, stojąca poza osobami sztuki i jako taka.

III. Prolog złożony ~~mieszany~~, mówiony wprawdzie przez osobę sztuki, ale polecający autora, czy samą sztukę, jakgdyby stał poza nią.

IV. Prolog polemiczny, pojęty jako występ osoby, nazwiskiem „Prolog", stojącej poza sztuką, z reguły poświęcony dyskusji literackiej i polemice osobistej z ramienia i w imieniu autora, różniący się tem od wszystkich poprzednich, że z reguły nie zawiera treści sztuki. Jest to prolog najlepiej nam znany w łacińskiej szacie z Terencjusza, który

„Na pisanie prologów cały czas poświęca
Nie, by sztuki treść podać, lecz by odpowiedzieć
Na obelgi starego, zawistnego wieszcza" (Andr. prol.).

Prologi kategorji II. i IV., których znajomość zawdzięczamy przedewszystkiem komedji rzymskiej, a zwłaszcza Terencjuszowi, mówione przez osobę, zwaną „Prologiem", (występującą zdaje się zwykle w specjalnym kostjumie, „ornatus prologi"), nazywa się zwykle prologami rzymskiemi[2)] i kładzie się ~~[illegible]~~ na karb oryginalnej twórczości rzymskich autorów. Stwierdzić można jednakże - co zresztą wynika już a priori z greckiego pochodzenia powyższej teorji - że i te i wszystkie wogóle gatunki prologu istniały już u Greków.

Przykłady kategorji I wymieniono już wyżej, a trudno przypuścić, by kategorja II., względnie IV., ~~[illegible]~~ polegająca ~~[illegible]~~ na prologu personifikowanym, jako jej istocie, była wynaleziona dopiero przez Rzymian (jak chce tego Ph. Fabia*)), gdyż pojęcie prologu jako specjalnej osoby, występującej zasadniczo przed rozpoczęciem właściwej sztuki, rozwinęło się bezwątpienia z prologu anonimowego, gdy autor, odczuwając później tę formę ekspozycji jako ~~[illegible]~~ zupełnie konwencjonalną, nie silił się nawet na nazywanie osoby, wypowiadającej ten prolog, jakiemś określonem imieniem.

1) Dembiańczuk, m. pod. l. c. str. 108-109 [312-313]. 2) Michaut, Sur les Tréteaux, str. 163.

*) Ph. Fabia, Les prologues de Térence, Paris-Avignon, 1888, str. 84 i n.

(często zgoła nic nie mówiącem), skutkiem czego niezmiernie łatwiem było zidentyfikowanie pojęć: ὁ προλογίζων = ὁ πρόλογος, „osoba mówiąca prolog = „Prolog" (jako osoba). W tem tylko znaczeniu może n.p. Demetrios (π. ἑρμ. 153)[1] ~~p. Leo 1912)~~ zestawiać równorzędnie obok siebie osobę przemawiającą (ὁ παρὰ Σώφρονι γυναικεῖον Βουλίας) i menandrowski prolog sztuki „Messenia" (παρὰ Μενάνδρῳ ὁ πρόλογος), najwidoczniej jako osoba występująca pojęty. [Nuta polemiczna zaś prologów t.z. terencjuszowskich (kategorja IV) nie mogła być obcą greckim ~~komedjopisa-rzom~~ autorom (nowej komedji), stojącym pod silnym wpływem komedji staroattyckiej, gdzie zupełnie „terencjuszowską" obronę poety i walkę z jego przeciwnikami spotyka się (by już nie mówić o heterogenicznej parabazie) czasem w występach pierwszych bohatera sztuki; tak n.p. w „Acharnejczykach" Dikajopolis, występujący jako pierwszy na scenie, dwukrotnie wciągnięty w rolę (w. 366 i n.; 496 i n.) przemawia do widzów w obronie Arystofanesa i jego komedyj[2] ~~(Süss 1910)~~. Rozpanoszenie się tego polemicznego elementu[3], ~~(Gerh. Frantz 1891)~~ obok podawania treści, aż do zupełnego jej wyparcia, w prologach sztuk, eksponowanych dostatecznie zapomocą scen początkowych, mogło być tylko kwestją czasu, lub smaku danego autora. [Nie brak w tym względzie wielu przykładów wśród fragmentów dawniejszych i nowszych [takim jest przecież prolog nieznanej komedji nieznanego autora (może Menandra), zachowany w cennym papyrusie strasburskim ~~(Demiańczuk str. [300])~~ p. wyżej str. XXX, w którym bóg Dionysos, mówiący ten prolog, krytykuje naprzód szczegółowo technikę prologów u innych autorów, a potem dopiero podaje treść sztuki.

f. greckiej ~~nowej~~ komedji

Takie samo mieszanie się elementów, ale z wyraźną już tendencją autora ku zepchnięciu na drugi plan objaśnień treści sztuki na rzecz pierwiastka subjektywnie polemicznego, przebijało się w prologu nieznanej dziś sztuki Menandra, mówionym przez postać allegoryczną „Elenchos"-Dowód (K. III. 165.)[4] Lukjan bowiem, oddając wstęp jednej swojej rozprawki (Περὶ τῆς ἀποφράδος), skierowanej przeciw sofistom, „w najlepsze rzec", jak powiada (rozdz. 4-10), (rzec bo w) „jednego z prologów Menandra, Elenchosa", którego nazywa „najlepszym z prologów i demonów" – poleca mu wprawdzie objaśnienie treści (διηγήσασθαι σύμπαντα τὸν λόγον), ale określiwszy go jako tego, którego najwięcej boją się sofiści, „gdyż zna i wypomina im ich sprawki", głównie żąda od niego, aby, nie zachwalając wprawdzie autora, wyjaśnił przecież, „że występuje on z tym utworem nie dla zaczepki, ale we własnej obronie (οὐ δι' ἐφηλκυσ-ἐχθρηπόνως ... ἀλλὰ ... ἴδιόν τι ἀμυνόμενος) i „wykazał, że ten przestawny sofista, do którego zresztą się odnosi, nie zna ogólnogreckich pojęć". Wszystko to były widocznie zadania {najoczywiściej polemiczne}, które spełniał ów prolog-Elenchos w nieznanej komedji Menandra i dlatego mógł być w analogicznej sytuacji przez Lukjana na pomoc wzywany.

Te same prologi Dionysosa i Elenchosa, jako mówione przez osoby sztuki, a za-

1) Leo, Plaut. Forsch.², str. 238. 2) W. Süss, Zwei Bemerkungen i.t.d. Rhein. Mus. 65 (1910) str. 442-450. 3) Gerh. Frantz, De comoediae Atticae prologis, Augustae Treverorum 1891, str. 61. 4) Leo, Plaut. Forsch.², str. 238.

Myli się zatem Ph. Fabia (Les prologues etc.), jeśli twierdzi, że „Terence n'a imité personne: il a inventé; il n'a pas trouvé de guide dans le passé: il s'est frayé hardiment son chemin" (str. 112, por. str. 316). Terencjusz, którego całą ambicją było „verbum de verbo exprimere"!

razem polemiczne, są również przykładem na prolog złożony (kateg. III); jednem słowem, w zakresie prologów trudno coś istotnie oryginalnego znaleść u Rzymian, a twierdzenie Euanthiusa że „Grecy nie mają prologów takich jak Rzymianie" (Graeci prologos non habent more nostrorum, III, 2.) musi polegać na oczywistej pomyłce, lub może odnosić się tylko do wiadomości t. z. dydaskalicznych, zawartych z konieczności w rzymskich prologach w przeciwieństwie do greckich.

W rękopisach plautyńskich zachowało się przed odnośnemi sztukami, w całości lub w części, 15 prologów, które według obecnego stanu wiedzy, należy (poza drobnostkami) w całości uznać za autentyczne, prócz niektórych partyj w prologu „Panny Młodej" (p. wyżej str.). Gorączka podejrzywania tych prologów, która rozgorzała pod wpływem głębokich zresztą badań Ritschla (r. 1845)[1] i doprowadziła do tego, że swojego czasu wszystkie prologi uważano za późniejsze, nieplautyńskie przeróbki, ostatecznie dzisiaj opadła i nowsi uczeni[2] uważają zupełnie stusznie wszystkie te prologi za pochodzące od Plauta.

Znajdujemy w nich przykłady na wszystkie omówione wyżej kategorje: Prolog „dramatyczny", mówiony przez osobę sztuki ma „Kupiec", gdzie wypowiada go młody Charinus, bohater sztuki, i „Żołnierz Samochwał", w którym prolog wypowiada niewolnik Palestrjo, organizator całej intrygi. Najczęściej jednak znajduje się prologów, mówionych przez postaci demoniczne, czy allegoryczne, „θεοὶ ἀπὸ μηχανῆς, id est dei argumentis narrandis machinati... ad instar Graecorum", jak mówi Euanthius (III, 2.). Taką postacią jest Lar domowy w „Skarbie", Prawość w „Pannie Młodej", Pomoc w „Komedji Skrzynkowej", gwiazda Arkturus w „Linie", Rozrzutność i Bieda w „Dniu Trzygroszowym", a ponadto — jeśli przypuszczenia, wypowiedziane wyżej (przy analizie komedyj) były słuszne — także Mars w „Komedji Oślej" i w „Jeńcach", Pomyślność w „Braciach" i w „Dumijczyku", wreszcie jakaś inna, nadnaturalna postać w „Gburze". Wobec tego może nie jest zbyt śmiała hypoteza Michauta[3], że wszystkie prologi plautyńskie były pierwotnie mówione przez bóstwa, względnie jakieś inne, ale określone osobistości.

Prolog „Dnia Trzygroszowego", mówiony przez „Rozrzutność" i „Biedę", przedstawia nadto typ prologów dialogicznych. Leo[4] wykazując słusznie, że głównym celem tego prologu w oryginale greckim było zrobienie nastroju („Bieda" opanowuje dom bohatera sztuki) porównał go z pierwszą sceną „Heraklesa" Eurypidesa, gdzie już w toku sztuki (w. 822—) Iris wprowadza „Szał" w dom herosa. Kto wie, czy nie należałoby raczej przypomnieć tutaj dialogowego prologu „Trojanek" tegoż Eurypidesa, gdzie osoby dialogicznego prologu, Posejdon i Atena, przepowiadając straszną klęskę floty greckiej, stwarzają w ten sposób ponury i duszny nastrój, w jakim toczy się cała akcja tragedji. (Ph. Fabia, Les Théâtres it.d., Revue de philol. 21 (1897), str. 22.;

1) Parerg. str. 180—
2) Fr. Hanstein, Die Echtheitsfrage der plautinischen Prologe, Wien. Stud. 36 (1914), str. 104—121; G. Michaut, Plaute, I, str. 96.
3) Sur les Tréteaux latins, str. 165—, Plaute, str. 96.
4) Plaut. Forsch.[2] str. 202. K. Morawski, Hist. lit. rz. za Rzeczyp., str. 65.

Prolog „polecający", (wygrywany ale prawdopodobnie nie anonimowo), mamy w „Jeńcach", gdzie po podaniu treści sztuki, następuje to słynne zachwalanie „moralnej" i budującej sztuki:

„Lecz jeszcze dwiema słowy krótko ocenić was objaśnić:
Opłaci się, dalibóg, słuchać tej komedji!
To nie jest, tak jak inne, sztuka ohlepana" i.t.d. (w. 53-),

a prolog złożony w „Amfitrjonie": występuje tu z prologiem osoba sztuki, Merkur, który daje bardzo obszerne objaśnienie treści, ale przedtem, jakby stał poza samą sztuką, prosi o względy dla niej:

„Jeśli temu mam sprzyjać i o to się starać,
Byście stale i trwale zysku mieli sporo,
Tej sztuki wysłuchanie wszyscy bez hałasów
I ocenić zechcecie, słusznie, sprawiedliwie (w. 13-)

i zapewnia widzów na końcu:

„Uważajcie! Opłaci się wam na to patrzeć,
Jakto Jowisz i Merkur bawią się w aktorów!" (v. 152-)

Skrytykowawszy potem u innych autorów manierę wprowadzania bogów, przechwalających się swemi dobrodziejstwami, wdaje się w szczegółową dyskusję o zapowiadanej sztuce, przyrzeka, że zrobi z niej wersję „tragiko-komedję", a w końcu występuje ostro przeciw wszelkiego rodzaju agitatorom wśród publiczności, fałszującym sprawiedliwą ocenę.

Ta skłonność do krytyki innych autorów i polemiki literackiej występuje zresztą oprócz wspomnianego wyżej „Amfitrjona" i „Jeńców", także w prologach „~~Menechmów~~ Braci" i „Kupca", gdzie się ostro krytykuje pewne szczegóły „innych komedyj" (Men. w. 7-in., Merc. w. 3-in.) — ale wyraźnie zaliczyć prologów t.z. polemicznych, choć w istocie jeszcze nie polemiczne, oznacza prolog „~~Vidularia~~ Komedji Koszykowej". W ciemnych choć drobnych jego fragmentach wyczytać można szczegóły, wskazujące wyraźnie na typ prologu bardzo podobny do późniejszych, terencjuszowskich: 1) (-jak nie było jej zapewne w zaginionym prologu „~~Kist...~~ Strachów")

Bezimienny ten, czy raczej personifikowany Prolog zajmuje się sprawami autora (<poëta> noster, w. 7.), mówi o uznaniu, którego spotkało i za które dziękuje (laudatus x x x gratias, w. 4.), a odsuwa zupełnie podawanie treści, jako rzecz należącą już do osób sztuki:

„Myślę, że wy treść sztuki poznać byście chcieli:
Poznacie, co grać będą - skoro ją zagrają..." (w. 10-11)

Przejście pewnego rodzaju do tych prologów polemicznych od prologów „polecających" stanowi prolog „Oślej Komedji", w którym niema już wcale treści sztuki, a na pierwszy plan wybija się zachwalanie, stanowiące niejako pierwszy stopień do polemiki:

„Są żarty tu i figle w tej oto komedji,
Treść jest śmieszna ...." (w. 13-14)

Być może wreszcie, że i „Pseudolus", jako eksponowany zapomocą scen wstępnych, także podobny prolog posiadał, gdyż zachowane z niego dwa wiersze

1) P. Ph. Fabia, Les prologues i.t.d., str. 90 i n.

wyglądają jakby wyjęte z jakiejś dyskusji literackiej w tonie żartobliwym utrzymanej, czy może dowcipnej autokrytyki; bo niema żadnego powodu autentyczności tych wierszy podejrzewać:

„lepiej będzie wstać z miejsca, nogi wyprostować:
Plautyńska długa sztuka na scenę wychodzi."

Z zestawień powyższych wynika, że Plautus (nie wiadomo, czy pod wpływem greckich oryginałów) najchętniej używa prologów kategorji pierwszej, t. z. „dramatycznych", zawierających treść sztuki i to przedewszystkiem mówionych przez postaci boskie, półboskie, względnie allegoryczne, bo ~~Komedy one więcej niż połowę wszystkich zachowanych prologów~~

[Margin note: należą tu prawdopodobnie wszystkie prologi, prócz „Pseudolusa" i może „Komedji Koszykowej".]

Zamiłowanie to pochodzi najprawdopodobniej stąd, że realnym (rzymskich widzów) wyobrażeniom odpowiadało doskonale wkładanie prologów w usta konkretnych osobistości, dla załatwienia najważniejszej dla nich w danym wypadku sprawy, t. j. wyjaśnienia treści sztuki, a oddanie polityj w ręce postaci nadnaturalnych umożliwiło im zarazem najlepiej, że mogą one wiedzieć wszystko to, czego ani oni, a nieraz nawet ani osoby sztuki wiedzieć nie mogą.*) Wyraźnie przecież tem się przechwala bóstwo „Pomoc", występujące w „~~Cistellarji~~" Komedji Skrzynkowej z drugim, obszerniejszym prologiem, po prologu, którego próbowała tuż przed nim stara strzecielka:

„Dużo gada to babsko (bo i dużo pije)!
Przecież ledwo mnie, bogu, coś tam zostawiła,
Tak śpiesznie wypaplała o tem podrzuceniu
Dziewczynki. Przecież gdyby o tem nie mówiła,
Ja, byłbym to powiedział, jako bóg, dokładniej.
Bo się „Pomoc" zwię przecież!

Z miarą podnoszenia się poziomu kultury i inteligencji artystycznej publiczności rzymskiej komicy rzymscy, a więc i Plautus (zdaje się za wzorem Newjusza), próbują, tak jak i ich greccy koledzy, w prologach wycieczek osobistych i dyskusyj literackich, obok, lub nawet bez podawania treści, tudzież pozwalają sobie nie nazywać w konkretny sposób osoby mówiącej prolog, co pociąga za sobą jego personifikację. Ostatecznie zaś, może za pośrednictwem Cecyljusza, dochodzi do tego, co widzimy u Terencjusza, że prologi są wystąpami uosobionych „Prologów", zajmujących się wyłącznie sprawami autora i polemiką literacką.

Plautus, nie podając w prologu „~~Trinummusa~~ Dnia Trzygroszowego" treści sztuki, liczy się z tem, jako z niespodzianką dla widzów: „lecz się nie spodziewajcie, że podam treść sztuki" – a Terencjusz uważa za konieczne usprawiedliwienie się przed publicznością, że „pisze prologi, a nie podaje w nich treści sztuki" (Andr. prol.); najwidoczniej zatem publiczność rzymska tego przedewszystkiem od prologu wymagała i to aż do czasów Terencjusza.

Postulatowi temu odpowiada też zasadniczy układ prologów plautyńskich:

*) Por. Ph. Fabia, Les prologues etc., str. 79 i n.

antykwą petit

Mają one przedewszystkiem podać rzymskiej publiczności tytuł i treść sztuki, jakto w typowy sposób mówi prolog „Żołnierza":

comoediai quam nos acturi sumus
et argumentum et nomen vobis eloquar.

Podanie tytułu sztuki, a zwłaszcza oznaczenie pierwowzoru greckiego było potrzebne, ponieważ, zdaje się, publiczność rzymska dopiero w teatrze – w przeciwieństwie do Aten – dowiadywała się oficjalnie o tem, co się grać będzie. Także ta zapowiedź występuje, choć nie we wszystkich, ale w wielu prologach również w typowy sposób n.p.:

„„Kleroumenoi" się zowie ta sztuka po grecku,
Po rzymsku: „Losujący". Difilos ją pisał
Po grecku – a znów po nim, później, po łacinie
Nasz Plautus, co ma imię jak pies szczekające" (Cas.)

„„Emporos" Filemona sztuka zwie się grecka,
Po łacinie zaś „Kupiec" Makcjusza Tytusa" (Merc. ~~Emporos~~)

„Ta sztuka się nazywa „Thesauros" po grecku;
Filemon ją napisał, Plautus przetłumaczył
I nazwał „Dzień trzech groszy" – a teraz was prosi,
By mogła ta komedja to imię zatrzymać."
(Trin.)

Podawanie treści rozpoczyna się zwykle od objaśnienia scenerji – oczywiście bardzo prymitywnej. A więc prolog objaśnia, że „to miasto przeniesione na scenę rzymską bez architektów" (Truc. prol.), to są Ateny, Cyreny, Epidamnus, Efez albo Teby: „haec urbs est Thebae", „hoc oppidum Ephesust" i t.p. – a nie omieszka też zrobić żartu na temat łudzącego podobieństwa tych wszystkich miast na scenie teatru plautyńskiego n.p.:

„Gród ten – to Epidamnus – na czas tej tu sztuki,
Bo w innej znowu sztuce, będzie innem miastem" (Men. prol.)

Tak samo objaśnia prolog poszczególne budynki, zwłaszcza mieszkanie bohatera: „in illisce habitat aedibus Amphitruo", „senex qui hic habitat Hegio est", „hic habitat mulier, quai nomen est Phronesium" i z tej okazji robi także żart, jak wyżej przy oznaczeniu miasta, mieszając umyślnie postaci komedji i tragedji:

„Tak samo się zmieniają tutaj i mieszkańcy:
Raz mieszka tutaj rajfur, raz młokos, raz staruch,
Dziad, czy żebrak, król, wieszczbiarz, albo i pasożyt ..." (Men. prol.)

Publiczność wymagała i potrzebowała pouczeń tych o scenerji, tudzież o treści i sytuacji sztuki, ale z prologów widać, że to zaaplikowanie podstawowej sumy konkretnych wiadomości niecierpliwym południowcom nie odbywało się bez trudu. Tę publiczność, która niezmiernie łatwo i bezpośrednio

wyrażała swoje zadowolenie lub niezadowolenie i któraby bezwątpienia natychmiast podniosła hałas przeciwko sztuce trudniejszej do zrozumienia, trzeba było jednak od początku już usposobić przychylnie i to nie tylko dla samej sztuki, ale poprostu już dla wysłuchania samego prologu. Stąd captatio benevolentiae staje się również zasadniczym składnikiem plautyńskich prologów, które zawierają (zwykle na początku i końcu) bardzo życzliwe powitania, pozdrowienia, życzenia[F], a nawet komplementy:

[F] zastosowane niejasno do aktualnej sytuacji politycznej;

„Pozdrowienie wam niesie, dostojni widzowie,
„Prawość", którą cenicie i która was ceni...
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
To tyle. Bądźcie zdrowi, niech się wam powodzi,
Zwyciężajcie, jak dotąd, prawdziwą dzielnością!" (Cas.)

„Pomyślność" – zaraz z miejsca, na samprzód obwieszczam –
Mnie jest wielce przychylna – no i wam, widzowie!"
(Men.)

- - - - - - - W zdrowiu zwyciężajcie,
Szczerem męstwem, jak dotąd! Chrońcie sprzymierzeńców
Wszych – dawnych i nowych. Zwiększajcie posiłki,
Ufni w wasze ustawy, w prawa sprawiedliwe.
Zniszczcie wroga, zdobądźcie: sławę, lauru wieniec,
By pobity Punijczyk pełną poniósł karę!" (Cist.)

Odchodzę. Bądźcie zdrowi, sędziowie najsprawni
W pokoju – a na wojnie: najlepsi ~~rycerze~~ żołnierze! (Capt.)

Plautus myślał się ciągle, by uzyskać spokój w teatrze i by podtrzymać zainteresowanie swych widzów i dlatego to wzywanie ich i proszenie, by zechcieli uważać „quaeso operam date", „quaeso ut benignis accipiatis auribus", ujęte w najrozmaitsze formy i tony, pomiędzy którymi nie brak ani pełnej (tak sympatycznej Rzymianom) prawniczej umowy, jaką n.p. proponuje widzom Merkury w Amfitrjonie:

Jeśli temu mam sprzyjać i o to się starać,
Byście stale i trwale zysku mieli sporo,
Tej sztuki wysłuchajcie wszyscy bez hałasów" –

ani nawet rozkazu wojskowego, jak w „Punijczyku":

„Imperator histrjonów słuchać nakazuje;"

obok upewniania się, czy widzowie przezorwiście pojęli, o co chodzi: „iamne hoc scitis quid siet?", „iam hoc tenetis?" i.t.p. – staje się jedną z panujących nut w jego prologach.

Za najlepszy sposób zainteresowania widzów uważa Plautus utrzymanie prologów w tonie lekkim, swobodnym, humorystycznym, co robi stale z wyjątkiem

„~~Aulularji~~ (Skarbu)" i „~~Trinummusa~~ (Dnia Trygroszowego)" – tudzież urozmaicenie i ożywienie dawanych informacyj rzeczowych zapomocą gęsto wtrącanych żartów i dygresyj, od których niby to ciągle wraca do właściwej treści: „revortar", „volo remigrare", – po to by znów zrobić wycieczkę w inną stronę. Tak n.p. Merkur, mówiąc prolog „Amfitrjona", dopiero po stu blisko wierszach rozmaitych dygresyj, dowcipów i fraszek, dochodzi do właściwego rozpoczęcia treści komedji. [Inna metoda polega na wprowadzaniu fingowanych zarzutów czy protestów ze strony widzów i pozorną sprzeczką, czy polemiką z nimi dochodzącą czasem nawet do niby to bardzo wielkiego zaostrzenia ~~tak jak czasem w dzisiejszej improwizowanej farsie neapolitańskiej.~~ A więc Merkur „przez pomyłkę" nazwał zapowiadanego „Amfitrjona" tragedją – na widowni konsternacja i Merkur musi w końcu wobec protestu sztukę „przerobić":

„Potem treść wam opowiem tej oto tragedji.
Co? Zmarszczyliście czoło, niby iem tragedję
Wam tutaj zapowiedział? Bóg jestem, więc zmienię.
Jeśli chcecie, tak zrobię, że z tejże tragedji,
Z tej samej, w tychże wierszach, stanie się komedja.
Chcecie, albo nie chcecie? Alećem ja głupi,
Że się pytam! Bóg jestem, wiem, że tego chcecie!
Wiem zatem, jakie tutaj są wasze życzenia,
Zrobię sztukę mieszaną: tragiko-komedję!

Gorzej skończyło się w „Jeńcach", gdzie ktoś z widzów rzekomo nie zrozumiał, o co chodzi i tem „Prologa" zirytował:

„Rozumiecie? To dobrze. – Lecz ten tam, na końcu,
Mówi, że nie rozumie. Więc niech się tu zbliży –
Jeżeli nie masz miejsca, gdzie się usadowić,
To możesz znaleźć miejsce, którędy się wynieść! –
Ja się tutaj dla ciebie – nie myśl – nie rozedrę!

Prolog bowiem nieraz jest bardzo ~~ostry~~ srogi i krótko rzecz załatwia, jak n.p. w „Żołnierzu":

„Ja jestem tak łaskawy, że treść tę opowiem,
Jeżeli wasza łaska, żeby jej wysłuchać –
Kto jednak słuchać nie chce, niech wstaje i – za drzwi,
By miał usiąść gdzie taki, co zechce posłuchać!"

Wszystko to stwarza ten niezmiernie żywy typ prologu, który wprowadza od razu w całą sztukę swobodny i wesoły nastrój, tę werwę i ten temperament, który stanowi jedną z głównych zalet humoru plautyńskiego. Bo czytajmy n.p. prolog „~~Kasiny~~ Panny Młodej" (w części niewątpliwie od Planta pochodzący):

„Tu mieszka stary z żoną; ma on także syna,
Ten mieszka razem z ojcem w tym tu oto domu.
Ma on sługę pewnego, co leży w chorobie –

To jest zaraz w swem łóżku — ażeby nie skłamać;
Ten sługa — ale temu jest już lat szesnaście —
Raz ujrzał, jak przy brzasku i t. d. - - - - -
- -

Skoro stary raz spostrzegł, że syn też się kocha
W tej samej i że jemu krzyżuje zamiary,
Młodzieńca wysłał w podróż; lecz matka umyślnie,
Chociaż syna tu niema, spraw jego pilnuje.
On — tego nie czekajcie — w tej oto komedji
Do domu nie powróci: Plautus tego nie chce,
Most zerwał, który leżał gdzieś na jego drodze. —
Są pewnie wśród was tacy, co mówią do siebie:
„Tam do kata! Co znowu? Żeniaczka wśród służby?
Niewolnik, by się żenił, albo szedł w zaloty?
Coś wznowili! To przecież nigdzie tak nie bywa!"
A ja mówię, że bywa: W Grecji, w Kartaginie,
I tu, na naszej ziemi, na ziemi Apulskiej.
I z większym tam przepychem sprawiają wesela
Wśród służby, niźli nawet pomiędzy wolnymi.
Jeśli nie tak, niech który ze mną się założy
O dzban wina — by tylko sędzią był rozjemczym
Punijczyk, Greczyn nawet, lub choćby Apulczyk.
Co? Nic z tego? Widocznie nikt tu popić nie chce!
Więc wrócę do tej dziewki, co ją ktoś wyrzucił:
Więc ta, co się tak do niej palą niewolnicy,
Okaże się cnotliwą, wolno urodzoną
Ateńką, która nawet nic tu nieskromnego
Nie uczyni — przynajmniej w tej tutaj komedji.
Bo potem, gdy ta sztuka będzie już skończona,
To gdy ktoś srebrem brzęknie (ja tak sobie myślę)
Sama pójdzie „do ślubu", wróżby nie czekając! —
To tyle. Bądźcie zdrowi, niech się wam powodzi,
Zwyciężajcie jak dotąd, prawdziwą dzielnością!

Prologi te, tak ściśle z nastrojami i charakterem rzymskich widzów związane, dają nam zarazem ~~najlepiej~~ niezmiernie barwny i żywy obraz publiczności rzymskiej w teatrze plautyńskim, co najlepiej może występuje w prologu „Punijczyka". Oto jego początek w parafrazie:

„Więc milczcież! Bądźcie cicho! Zechciejcież uważać!
Imperator — histrjonów — słuchać nakazuje - - - -

Więc niechże mi się tutaj nie pchają na scenę
Hetery wysłużone! Liktor! Gwałtu nie rób!
Niech ten, co miejsca daje, tu mi się nie kręci
Przed nosem, niech mi gości teraz nie prowadzi
Na miejsca, kiedy aktor już dawno na scenie!
Ci, co w domu czas mieli, by się wyspać dobrze,
Niech teraz uważają, nie chrapią mi tutaj!
Służba, niech tam nie siada, gdzie miejsce dla państwa,
Lub niech płacą pogłówne; gdy tego nie mogą,
Precz za drzwi – bo ich spotka podwójne nieszczęście:
I tutaj zbiorą cięgi i w domu, gdy wrócą!
Piastunki niechże w domu, przy dzieciach zostaną,
Nie wlóczą ich ze sobą, tu, na przedstawienie:
Im samym gardło wyschnie, dzieci pomrą z głodu,
Lub będą wygłodniałe beczeć, jak koźlęta!
Wy, panie, siedźcież cicho, śmiejcie się po cichu,
Przestańcie waszym dźwięcznym głosikiem tu dźwięczeć,
Odłóżcie swe gadanie, gdy do dom wrócicie,
Byście tutaj przynajmniej mężów nie drażniły! i. t. d.

Niezaprzeczenie przebija się w tych prologach swoisty styl, który bardzo przypomina manierę rozmaitych jeux de scène dzisiejszych fars neapolitańskich, a który możnaby nazwać stylem prologów plautyńskich, jako że go w całej pełni tylko z Plauta znamy – ale niepodobna udowodnić, że jest on faktycznie stylem wyłącznie plautyńskim, choćby na pierwszy rzut oka wszystko za tem przemawiało.

W samym bowiem układzie i zasadniczym schemacie tych prologów wykryć można przedewszystkiem metodę czysto grecką: te trzy główne tendencje prologów plautyńskich, a mianowicie, aby widza pouczyć o tytule i treści sztuki, o sytuacji aktualnej i scenerji, następnie, aby zjednać sobie jego życzliwość i podtrzymać jego zainteresowanie, odpowiadają przecież wyraźnie zasadniczym postulatom, jakie postawiła retoryka ~~[illegible]~~ starożytna, grecka, a za nią ~~łacińska~~ rzymska, dla wszystkich wstępów.[1] Pisze bowiem n.p. w swym praktycznym podręczniku Anaximenes z Lampsakos (w związku zapewne z teorją Arystotelesa, Rhet. III, 14) co następuje:

„Wstęp polega, mówiąc ogólnie, na przygotowaniu słuchaczy i wyjaśnieniu przedmiotu --- ażeby się dowiedzieli o czem mowa i mogli zrozumieć treść (ἵνα εἰδῶσι περὶ ὧν ὁ λόγος παρακολουθῶσί τε τῇ ὑποθέσει), następnie na wezwaniu ich do uwagi (ἐπὶ τὸ προσέχειν παρακαλέσαι) i, o ile to -- możliwe, na pozyskaniu ich życzliwości (εὔνους -- αὐτοὺς ποιῆσαι)" (§ 29. Sp.)

Powtarza to potem (z greckich oczywiście źródeł) i Cicero:

„Każą zaś rozpoczynać w ten sposób, aby słuchacza zrobić ~~[illegible]~~ skłonnym do nauczenia się czegoś, życzliwym i uważnym" (ut eum qui audiat benevolum no-

[1] F. W. Süss, Zwei Bemerkungen i.t.d. Rhein. Mus. 65 (1910), str. 442 n.

F. F. Deltour Histoire de la Littérature Romaine,[3] Paris, 1898, str. 57.

~~f (Süss 1910)~~

bis faciamus et docilem et attentum. De or. II, 80)
i Kwintyljan:
„Wstęp nie ma innego zadania, jak tylko by słuchacza --- przygotować. Może to się stać zwłaszcza za pomocą trzech rzeczy --- t.j. jeśli (słuchacza) uczynimy życzliwym, uważnym i skłonnym do nauczenia się czegoś" (si benevolum attentum, docilem fecerimus. I.O. IV. 1, 5.)."

Następnie greckiego pochodzenia są spotykane tu i ówdzie w prologach plautyńskich refleksje, zwłaszcza poważne, do których tak skłonną była [grecka] komedja nowa, jak to widać z fragmentów. I tak mówi n.p. u Plauta Prolog „Jeńców":

--- „Dziś w domu ojca służy, a ojciec nic nie wie:
Tak to nami, by piłką, bogowie rzucają --- (w. 21-)

--- „I tak samo ocali brata rodzonego
I wolnego przywiedzie, do domu, do ojca,
Sam nie wiedząc: Tak często i w licznych wypadkach
Niejeden nieświadomie więcej dobra zrobi
Niż świadomie --- (w. 41-)

Są to typowe, znane dobrze w retoryce starożytnej „epifonematy" („domówienia")[1] (ἐπιφωνήματα), [dodawane po poszczególnych ustępach opowiadania] uwagi treści ogólnej, o których mówi retor Theon, że „nie nadają się do historji ani do mów publicznych, ale raczej do teatru i sceny (ἐπιφωνεῖν δὲ ἁρμόζει ... θεάτρῳ δὲ καὶ σκηνῇ μᾶλλον ἐπιτήδειον)", przyczem cytuje, jako przykład „początek" jednej z komedyj Menandra (ὡς παρὰ Μενάνδρῳ πολλαχοῦ μὲν ἄλλαχόθι καὶ ἐν ἀρχῇ δὲ τοῦ τε Δαρδάνου καὶ τοῦ Ξενολόγου [K. III. 103]. p. 91. Sp.). Δαρδάνου

Najważniejszym jednak jest może fakt, że tych dowcipów, żartów i dygresyj, rozszerzających nieraz prologi aż do gadatliwości, nie można uważać za właściwość specyalnie plautyńską, jakby się zdawało. Stwierdzono bowiem[2] (~~Frantz 1891, Süss 1910~~, ~~Michaut 1912~~) istnienie tego samego nawet typu opowiadania i gawędzenia niejako w ekspozycyjnych scenach niewolników starej komedji attyckiej, która tak wielki wpływ wywarła na komedję nową, wykazano[4] (~~Leo 1912~~) ślady komicznych „rozmówek" z publicznością we fragmencie jednego z prologów Heniochosa, pisarza początkowego okresu komedji nowej (K. II. 433-4), wprowadzanie żartobliwych „niespodzianek" i dowcipnej gry słów (παρὰ προσδοκίαν, γρῖφος) w prologu „Mesenji" Menandra (Demetr. π. ἑρμ. 153) — którego prologi zasadniczo zdają się były pojęte jako gawęda z publicznością, apostrofowaną słowem ἄνδρες — a wśród najnowszych fragmentów [komedji nowej] (papyrus strasburski) znajduje się fragment prologu, krytykującego wyraźnie manierę rozwlekłych opowiadań i częstych dygresyj w prologach:

„. . . . .]a takie przyczyny
jak również i dowody] tak, że z konieczności
wśród tysiąca] dygresyj mowę wygłaszają,

1) Leo, Plaut. Forsch.[2], str. 223. 2) Guil. Frantz, ~~m.pod.~~ l.c. str. 60. ; W. Süss, Zwei Bemerkungen i.t.d., str. 446-447, Michaut, Sur les Tréteaux latins, str. 157-158.
4) Leo, Plaut. Forsch.[2], str. 222.

przedtugą i] przenudną, niby jasno mając, wykładając wszystko – a z tego nikt wcale niczego się nie dowie, ale tylko patrzy i odchodzi. - - - - - - - - - - - " ~~Supplem. com.~~ 96) (Demianczuk, str. [300] 14. 4. 64)

W rezultacie zatem na karb samego Plauta wypadnie zapisać jedynie tę wyraźną niechęć do prologów poważnych – jest ich tylko dwa na 15 znanych ~~...~~ – a zato wybitne zamiłowanie do prologów utrzymanych w tonie humorystycznym ~~...~~ i do owych tryskających żartów, dowcipów, konceptów, ożywiających tę siłą rzeczy nie tylko monologiczną, ale i monotonną w zasadzie partję sztuki; w zręcznem i szczęśliwem stosowaniu tych właśnie prologów i tych środków osiągnął Plautus, jeśli nie wyższość nad greckiemi wzorami – co nie jest wykluczone – to w każdym razie niezaprzeczone mistrzostwo. –

F dygresji

4.

Prolog, mówiony przez normalną osobę sztuki, wkracza już w dziedzinę monologu, który jako taki gra ogromną rolę w całej komedji nowej, jak to wykazał w znakomitem swem studjum Fryderyk Leo.[1] ~~("Der Monolog im Drama", Berlin 1908).~~

Monolog, jako środek wyrażania w najswobodniejszy ~~sposób~~ – choć nie najnaturalniejszy mem zdaniem[x] – sposób wyrażania uczuć, planów i refleksyj danego osobnika nie mógł się silniej rozwinąć w tragedji z powodu istnienia chóru, który, jako konieczny interlokutor aktora, uniemożliwiał właściwie jego samotność i rozmowę ze sobą. Dopiero w miarę zmniejszania się roli chóru i jego zanikania, monolog zyskuje coraz większe pole ~~...~~ (już po części w tragedjach Eurypidesa), aż wreszcie do szczytu swobodnego rozwoju dochodzi w nowej komedji, która z chórem prawie zupełnie zerwała. Monolog staje się tutaj właściwie zwykłą formą akcji dramatycznej, tak samo jak dialog.

U Plauta spotyka się monolog tak obficie, że niema wogóle sztuki plautyńskiej bez monologu, a są sztuki u niego, w których jest po 16 (Cas.), 20 (Bacch.), a nawet po 24 (Rud.) monologi. Ma on tu bardzo często formę monodji, t. j. recitativa, względnie partji śpiewanej (arji) i jest z reguły przeznaczony dla publiczności (p. Cist. 146), czyteż nawet wprost do niej zwrócony.

Podobnie jak i w całej nowej komedji gra monolog u Plauta przedewszystkiem bardzo ważną rolę w kompozycji sztuk, a mianowicie przy podziale akcji na pewne fazy, które dziś zwykle nazywamy aktami. Wykazać nie można, jakoby Plautus znał, względnie stosował w swych sztukach znaną nam z greckich, a zwłaszcza rzymskich źródeł (Arystofanes z Byzancjum, Varro, Horacy, Euanthius) teorję podziału sztuki na akty (μέρη, actus), to na 5 aktów; dzielenie plautyńskich komedyj na akty rozpoczyna się dopiero od czasów Odrodzenia. Stwierdzić dla się raczej, że wszystkie sztuki plau-

1) Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik, Berlin 1908.

x) Pomijano obrony monologu nawet przez nowoczesnych autorów, takich jak n.p. Strindberg (Aug. Strindbergs Werke --- v. E. Schering, I. Abt. 4 Bd. München-Leipzig 1910, str. 317–) Por. Herm. Sollag. Das Drama, Essen[2] 1917 str. 306.

tyńskie można było grać jednym ciągiem, bez żadnej przerwy, przyczem, kto wie, czy nie był zarazem decydującym, podniesiony przez Donata (Eun. praef. p. 266 Wessn. Ad. praef. p. 4. Wessn.) wzgląd na rzymską publiczność, która niecierpliwiąc się w czasie antraktów, byłaby poprostu uciekła z teatru: „W celu zatrzymania widza chce nasz poeta, żeby wszystkie pięć aktów grano jakby akt jeden, aby kapryśny widz nie mógł niejako odetchnąć i nie zabrał się do odejścia w czasie przerwy, jeszcze przed końcem sztuki" – mówi nam wspomniany komentator Terencjusza, na którego sztukach trafiało się zarazem (Hec. prol.), że nawet ta późniejsza, już wykształceńsza publiczność wysiedzieć do końca nie mogła, gdy się dowiedziała o zapowiedzianych występach gladjatorów i linoskoczków.

Pomimo tego jednak, w praktyce techniki teatralnej, czy to ze względu na potrzebę zmiany kostjumu aktora, czy to na jego zmęczenie i t.p. trzeba było niekiedy robić przerwy, jak o tem świadczy n.p. „Pseudolus" (gdzie sprytny niewolnik) ~~[illegible]~~, odchodząc w danej chwili ze sceny, ~~[illegible]~~ zapowiada (poprostu) pauzę, wypełnioną przez grę muzykanta teatralnego:

„[Już] idę i nie będę wam czasu zabierać:
Klarnecista ~~[illegible]~~ tymczasem ~~[illegible]~~ was tutaj zabawi." (v. 573)

Z drugiej strony zaś w wewnętrznej budowie samej sztuki i przeprowadzeniu fabuły było rzeczą nieodzowną tworzenie pewnych wyraźnie zamkniętych, kolejno po sobie następujących, okresów akcji, które zawsze i wszędzie, w każdym utworze dramatycznym istniały i istnieją. Te, należące do siebie grupy faktów dadzą się też bez trudu wyodrębnić w komedjach plautyńskich i przy tych fazach akcji, jak to słusznie wykazał Leo ~~(1908)~~, monologi stanowią bardzo często – ~~[illegible]~~ nie zawsze –[1] jakgdyby pewnego rodzaju ich oprawę na początku i na końcu, między jedną a drugą przerwą akcji, bez względu na faktyczną przerwę czyli antrakt przy graniu danej sztuki na scenie. Tak n.p. w „Pseudolusie" pierwsza faza akcji, zapowiedź intrygi Pseudolusa, kończy się jego monologiem (w. 562-573); tak samo jego monologiem zaczyna się (w. 574-593) i kończy (w. 758-766) faza druga (początek intrygi); faza trzecia (epizod Baljona z kucharzem) rozpoczyna się od monologu Chłopca (w. 766-789), a kończy się monologiem Baljona (w. 892-904); faza czwarta (oszukanie Baljona) zaczyna się monologiem Pseudolusa (w. 905-911), a kończy monologiem Simona (w. 1238-1245); faza piąta i ostatnia (triumf Pseudolusa) zaczyna się radosnym jego monologiem ~~[illegible]~~, niby hymnem zwycięstwa (w. 1246-1283). Przykład ten, w którym wykazane fazy akcji pokrywają się zarazem dokładnie z nowoczesnym podziałem sztuki na 5 aktów – wykazuje typowy sposób użycia monologu w kompozycji sztuk plautyńskich, w czem rzymski poeta poszedł oczywiście za utartą już i tradycyjną techniką swych greckich wzorów, jak o tem świadczą choćby najnowsze fragmenty Menandra. Robił to zaś tem chętniej: że taki ~~[illegible]~~ monolog, stojący na początku względnie na końcu danego „aktu"

„Kurkuljo", w którym wyraźnie, dla wypełnienia przerwy i zabawienia widzów występuje na scenie (w. 461–) „Choragus", przedsiębiorca teatralny, z ciekawym monologiem (p. wyżej str.), lub

1) Frederick M. Foster, The divisions in the plays of Plautus, A Thesis. State University of Iowa Studies in Language and Literature, Vol I, Number 3. [1913], str. 8.

mógł nieraz zapowiadać widzom to, co będzie, względnie rekapitulować razem z nimi to, co było i stawał się przez to jeszcze jednym środkiem ułatwiającym publiczności zrozumienie i przeżycie sztuki.

Monolog bowiem, poza utartem już i konwencjonalnem najczęściej zwracaniem się do publiczności, jest zarazem bardzo często znakomitym środkiem charakterystyki osób – i to zwłaszcza figur najwięcej typowych – przez to właśnie, że wyraża ich sposób myślenia, refleksje, uczucia i zamysły. Tak n.p. pasorzyt, przedstawia się zwykle publiczności przy pierwszym występie w monologu:

„Młodzież ~~nazwała~~ zowie mnie „Dworką” ~~dlatego~~ – a to z tej przyczyny,
Że zawsze nieproszony bywam na biesiadach”..... (Capt. w. 69–)

„Młodzież ~~nazwała~~ zowie mnie „Zmiotką” ~~dlatego~~ – a to z tej przyczyny,
Że ja, kiedy zajadam, to stół cały zmiatam”.... (Men. w. 77–)

„Ja zawód starodawny po przodkach dziedziczę,
Zachowuję, wyznaję – z wielkiem nabożeństwem:
Bo nigdy się nie trafił taki wśród mych przodków,
By nie pasł swego brzucha sztuką pieczeniarską;
Czyto ojciec, czy dziadek, pradziadek, czy nawet
Prapradziadek, lub ojciec, dziadek prapradziadka
Zawsze oni – jak myszy – cudzą jedli strawę
I nikt ich żarłoczności nie zdołał przewyższyć”... (Pers. w. 53–)

„Ja tak myślę, że Głód był chyba moim ojcem,
Boć ja od urodzenia nigdy nie był syty...
Ojciec nazwał mnie „Śmieszkiem”, gdym był jeszcze mały...
Boć ja już od małego chłopaczka był śmieszny,
Gdyż ubóstwo zmuszało, bym śmiech umiał wzbudzać,
A kogo ono dotknie, wszystkich sztuk nauczy”... (Stich. 155–)

W „Kupcu” monolog charakteryzuje doskonale starego Demifona i jego plany:

Demifo (wraca z portu rozradowany)

„A więc wreszcie potrafię – na dobre się puścić:
Dziewkęm kupił w sekrecie przed żoną i synem!
Tak, dawne wspomnę czasy i użyję sobie!
Już nie dużo mi życia: toteż wobec tego
Rozkoszą się ucieszę, winem i miłością;
Bo w tym wieku używać jest więcej niż słusznie.
Kiedy jesteś młodzieńcem, gdy krew jeszcze świeża,
Wtedy musisz się trudzić, by zdobyć majątek;
A dopiero gdyś stary, ułóż się w spokoju
I kochaj, póki zdołasz! Bo to już jest korzyść
Że żyjesz. To co mówię, czynem udowodnię!

„Teraz jednak, tymczasem, zajrzę do domu. (zmierza do drzwi, ale nagle się zatrzymuje)
Już dawno na mnie czeka moja żona, głodna,
Zamęczy mnie gderaniem, jak tylko tu wejdę.
A wreszcie ... wszystko jedno ... przecież tu nie pójdę
Lecz wpierw tu do sąsiada, nim wrócę do domu, (zwraca się do drzwi sąsiada)
Bo chciałbym, żeby mi tak .. dom jakiś wynajął
Na mieszkanie tej dziewce. – Otóż on wychodzi! (v. 545–561)

A czy można sobie wyobrazić lepszą charakterystykę ~~[illegible]~~ wytrawnego sługi ~~[illegible]~~ niewolnika i zawsze pewnego siebie, jak w monologu Epidikusa, rozmawiającego ze sobą samym:

Więc on poszedł. Sam zostałeś. Widzisz Epidiku,
Jak się mają tu te sprawy. Jeśli ty, sam w sobie,
Rady na to nie wynajdziesz, twój przepadł z kretesem,
Tyle wisi nad twą głową; gdy silnie nie wesprzesz,
Nie utrzymasz: Runą w ciebie te góry nieszczęścia.
Ani rady, z tych zaplątań jakoś się wyplątać.
Na nieszczęście sam, podstępnie wmówiłem w starego,
Że kupując tę dziewczynę, córkę odzyskuje:
Jak to kupił tę lutnistkę, w której syn się kochał
I o której, idąc w drogę, mnie kazał pamiętać.
Jeśli teraz wraca z wojska, a inną przywodzi,
Że mu się znów tak zachciało – już po mojej skórze,
Bo gdy stary podstęp pozna – rózgami mnie zsiecze!
A więc tedy trza uważać. Więc tedy – hęc tedy!
Wszystko na nic, ten łeb na nic, ty kpie Epidiku!
Czemuż ty mi tak wymyślasz? – Bo się sam opuszczasz!
Cóż mam robić? – Ty mnie pytasz? Przecież ci sam dawniej
Tyle miewał rad najlepszych, żeś innym rozdawał!
Gdzieś coś trzeba tu wynaleźć." (v. 81–100)

Nie gorzej maluje nam także sprytnego krętacza, „poetę podstępów", monolog Pseudolusa:

„Więc on poszedł – a ty sam stoisz tu, Pseudolu.
Cóż teraz myślisz robić, skoroś panicowi
Tyle szczęścia sutego „na gębę" obiecał?
Nie masz ni krzty jakiegoś planu gotowego,
Ni grosza, ni .. sam nie wiem, co teraz mam robić.
Ty przecież nawet nie wiesz, gdzie ten wątek zacząć,
Co dopiero gdzie skończyć. – Lecz tak jak poeta,
W ręce wziąwszy tabliczki, szuka takich rzeczy,

Co ich nie ma na świecie, a przecież znajduje
I prawdzie równem czyni, to, co wręcz nakłamie,
Tak ja będę poetą: I te min dwadzieścia,
Choć ich tu nigdzie nie ma, z pod ziemi wytrzasnę!
Ja już pierwej przyrzekłem, że mu dam pieniądze,
Na naszego starego chcąc wędkę zarzucić,
Lecz on jakimś sposobem przewąchał ten podstęp.
Teraz cicho! Trza skończyć z całem tem gadaniem
Widzę bowiem, że Simo, pan mój, tu z sąsiadem,
Kallifonem, wychodzi. Z tego to grobowca
Sędziwego, dobędę dziś tych min dwadzieścia
Dla naszego panicza. – Teraz się usunę,
Żeby z boku podsłuchać, co też oni mówią" (v. 394–413).

Pewną odmianą takich charakteryzujących i orjentujących monologów są opowiadane krasem widzom, przez niektóre osoby sny przedziwne,[1] które ujmują całą fabułę niby w ramę symboliczną, jak n.p. w „Linie" i w „Kupcu", o czem była mowa wyżej (str. i). Również i te monologi mają za cel, obok charakterystyki danych osób, objaśniać i ilustrować sytuację, ale ciekawą jest rzeczą, że monolog jako taki bardzo rzadko służy do zawiązania lub rozwiązania węzła dramatycznego danej sytuacji przez to, że ktoś monologującą osobę podsłuchuje i w ten sposób o czemś ważnem dla przebiegu akcji się dowiaduje, jak n.p. w „Skarbie", gdzie niewolnik, Strobilus, z monologu Eukljona, a raczej z głośnej jego modlitwy do bogini Fides, dowiaduje się, gdzie schował on swój skarb (w. 608–in.), lub w „Linie", gdzie rozmawiającego ze sobą samym Gripusa podsłuchuje stręczyciel Labrax i dowiaduje się w ten sposób, że to on znalazł jego kosz (v. 1288–in.). (por. Men. 571–602, Cas. 563–576)

Są to wypadki bardzo rzadkie, bo najczęściej autor jakby świadomie zrzeka się tego środka techniki samej akcji, by niejako zachować czystość monologu, jako takiego: Tak n.p. w „Punijczyku" niewolnik młodego pana, Milfjo, podsłuchuje monolog Synerastusa, niewolnika stręczyciela, ale o najważniejszych, rozstrzygających dla akcji rzeczach dowiaduje się nie stąd, ale dopiero z rozmowy z nim samym (w. 817–in.), a w „Kupcu" ojciec jest na scenie w czasie całego monologu rozpaczającego syna, z boku obserwuje, ale pomimo iż go rzekomo nie słyszy dobrze słów jego, które mogłyby zasadniczo wpłynąć na tok akcji. Są wszelkie dane, wskazujące na to, że jest to maniera, przejęta przez Plauta z greckich wzorów.

Nie można mówić o starożytnej teorji monologu, bo starożytna poetyka, choćby arystotelesowska nie ma nawet osobnego terminu technicznego dla monologu, określając go tylko mianem ogólnem „mowa" (ῥῆσις), ale w technice budowy samego monologu (czy monodji) można zaobserwować

1) Znane już w dramacie greckim, p. F. Marx, Ein Stück unabhängiger Poesie des Plautus ... str. 24–30.

pewną nader charakterystyczną cechę. Monologi mianowicie zaczynają się często od sentencji ogólnej, dłuższej lub krótszej, którą osoba, mówiąca monolog w końcu do siebie zastosowywa i opowiada o swej własnej sprawie, n. p.:

„W dziwny sposób bogowie ludzi za nos wodzą
I przedziwne im we śnie zsyłają widzenia:
Jak i ja, tejże nocy, co właśnie minęła,
Natrudziłem się we śnie i naudręczałem:
Zdało mi się i t. d." (Merc. w. 225; por. Rud. 593 i n.)

— „Miłość, sądzę, jest nad wszystko, nad świetne świetności —
I nie sposób coś wymyśleć, coby dzisiaj miało
Więcej wdzięku, więcej smaku; ja strasznie się dziwię,
Że kucharze, którzy zwykli potrawy przyprawiać
Tej przyprawy nie użyją, co lepsza niż wszystkie ....
.... Ja przecież wnioskuję
Sam ze siebie, a nie z tego, co mi tam ktoś powie:
Odkąd się w Kasinie kocham, to lepiej wyglądam" i t. d. (Cas. w. 217 i n.)

— „Jest to wielka głupota — mem zdaniem przynajmniej —
Żeby człowiek kochliwy wychodził na rynek
Wtedy, gdy mu się właśnie miłostka nadarza:
Jak ja, głupi, zrobiłem: Dzień tylko stratiłem" i t. d. (Cas. w. 563 i n.)

— „Dużo nad tem już myślałem i tak wreszcie sądzę,
Że przyjaciel — lecz kto nim jest nie tylko z imienia —
Tylko bogom ustępuje. To wiem z doświadczenia" i t. d. (Bacch. w. 385 i n.)

— „Skłofować przyjaciela, za to, co zasłużył
Nie jest rzeczą przyjemną, ale bywa czasem
Przydatną, pożyteczną. Tak ja dzisiaj muszę
Skłofować mego druha ... i t. d. (Trin. w. 23 i n.)

Słusznie zauważono[1] ~~(Leo 1908)~~, że ~~jest~~ to właśnie technika monologów greckich (przyczem Plautus z pewnością w myśl własnych zamiłowań całe opowiadanie rozszerza), bo pominąwszy inne przykłady, zupełnie analogiczny początek monologu zachował nam retor Theon (Progymn. p. 92 Sp.) ze sztuki Menandra p. t. „Epikleros", gdzie młodzieniec (jak to wiemy z Turpiljusza, w. 50 Ribb.[3]), wychodząc przed dom w nocy, zaczyna opowiadać:

„Co prawda, to bezsenność jest najgadatliwsza:
Mnie przecież wstawać każe i tutaj wypędza
Bym o całem mem życiu gadał od początku" .... (K. III. p. 48 fg. 164)

Theon podkreśla też wyraźnie, że chodzi tu o „opowiadanie, po wysunięciu naprzód sentencji ogólnej" (ἔστι δὲ προθέντα γνωμικὸν λόγον διηγήσασθαι).

Tak więc Plautus w monologach swych zachował naogół w obrębie kompozycji całej sztuki manierę grecką, używając ich znacznie rzadziej jako

1) Leo. Monolog. str. 75-78.

środka techniki w budowie samej akcji, a głównie jako utartego i bardzo wygodnego sposobu do objaśniania i illustrowania poszczególnych etapów tej akcji, tudzież do charakterystyki osób, przyczem nawet wewnętrzna budowa monologu, wraz z jego całą swobodą zwracania się do publiczności, grecką pozostała.

W jednym tylko zakresie można – jak sądzę – stwierdzić cechę wyłącznie plautyńską, a mianowicie w zakresie motywowania monologów:

W tragedji są monologi (monodje) najczęściej wybuchami namiętności czy cierpienia, które bohater zwraca do Natury i jej żywiołów.[1] Tak n.p. w Ajschylosa mówi Prometeusz: ~~(Gust. Frantz, 1891)~~

„Skrzydlatych wiatrów pełne niebieskie przestworza,
Potoków wy źródliska i ty, falo morza
Rytmiczna i ty, ziemio, wszystkich nas praśrico,
I ty wszechwidzącego słońca krągłe lico,
Spojrzyjcie, jakie znoszę, bóg, od bogów znoje!
Na trudy popatrzcie się moje i t. d." (w. 88–, tłum. Kasprowicz)

w Sofoklesa Elektra:

„O święte słońce i wietrzne powiewy,
Co okalacie tę ziemię,
Wyście słyszały żałoby mej śpiewy (in. tłum.)
Znaną porząny mej brzemię i t. d." (w. 86–, Morawski)

a w Eurypidesa Ifigenja Taurydzka:

„. . . . . Tej nocy
Sen miałam wielce dziwny, wyjawić go muszę
Niebiosom, może zechcą ukoić mi duszę i t. d." (w. 42–, Kasprowicz) (in. tłum.)

Lecz już u tegoż Eurypidesa motywowanie wzruszeniem traci czasem swą siłę, usprawiedliwiającą ów wybuch, i z namiętnego apostrofowania sił Przyrody staje się jakby konwencjonalnem opowiadaniem „Naturze" o tem, co się stało, jak n.p. w „Medei":

„Więc ja też, gdy mnie dziwią straszna boleść ściska,
Wybiegłam i o losach Medei, tak srodze
Dotkniętej, wobec Ziemi i Nieba zawodzę . . ." (w. 56–, Kasprowicz) (in. tłum.)

ὥσθ' ἵμερός μ' ὑπῆλθε γῇ τε κοὐρανῷ
λέξαι μολούσῃ δεῦρο Μηδείας τύχας – –

To właśnie motywowanie parodjuje Filemon ~~(K.~~, gdy każe w jakiejś komedji od tych samych słów zaczynać swą opowieść – – kucharzowi o świetnem przyrządzeniu ryby:

ὡς ἵμερός μ' ὑπῆλθε γῇ τε κοὐρανῷ
λέξαι μολόντι τοὖψον ὡς ἐσκεύασα – – (K. II. 500).

Ale i bez tendencji parodystycznej nie brak w „komedji nowej" [
w jakiś, choćby fikcyjny sposób, usprawiedliwione, czyto [illegible] jak w re-

1) Por. Frantz, w przed. str. 46.

środka techniki w budowie samej akcji, a głównie jako utartego i bardzo wygodnego sposobu do objaśniania i illustrowania poszczególnych etapów tej akcji, tudzież do charakterystyki osób, przyczem nawet wewnętrzna budowa monologu, wraz z jego całą swobodą zwracania się do publiczności, grecką pozostała.

W jednym tylko zakresie można - jak sądzę - stwierdzić cechę wyłącznie plautyńską, a mianowicie w zakresie motywowania monologów:

W tragedji są monologi (monodje) najczęściej wybuchami namiętności czy cierpienia, które bohater zwraca do Natury i jej żywiołów.[1] Tak n.p. u Ajschylosa mówi Prometeusz: (~~Gut. Frantz~~, 1891)

„Skrzydlatych wiatrów pełne niebieskie przestworza,
Potoków wy źródliska i ty, falo morza
Rytmiczna i ty, ziemio, wszystkich nas rodzico,
I ty wszechwidzącego słońca krągłe lico,
Spojrzyjcie, jakie znoszę, bóg, od bogów znoje!
Na trudy popatrzcie się moje i t. d." (w. 88 - tłum. Kasprowicz)

u Sofoklesa Elektra:

„O święte słońce i wietrzne powiewy,
Co okalacie tę ziemię
Wyście słyszały żałoby mej śpiewy
Znanie rozpaczy mej brzemię i t. d." (w. 86 - tłum. Morawski)

a u Eurypidesa Ifigenja Taurydzka:

„. . . . . Tej nocy
Sen miałam wielce dziwny, wyjawić go muszę

~~W komedji rzymskiej nie brak~~ [motywowania monologów takie takiemi wybuchami namiętności i apostrofowaniem Natury, jak n.p. w „Dziewczynie z Samos" Menandra, gdzie Demeas zaczyna rozmowę ze sobą samym od słów:

„- - - - o, ty grodzie Kekropijskiej ziemi
O, rozległy Eterze, o - czemuż ty krzyczysz,
Czemuż krzyczysz, niemądry, wstrzymaj się, wytrzymaj - - - -" (w. 110 - Koerte)

Menander bowiem starał się zwykle to mówienie do siebie, czy do widzów w jakiś, choćby fikcyjny sposób, usprawiedliwić, czy to podnieceniem jak u De-

1) Por. Frantz, w przed., str. 46.

Eikeiromene", gdzie rozdrażniony Moschion zaczyna biadać, opowiadając o swych czynach:

„Z pośród wielu nieszczęsnych ludzi w naszych czasach
Nikt, myślę, wśród tych ludzi nie jest tak nieszczęsny
Jak ja! Wpadłem tam nagle, wyprawiając rzeczy
Których nigdy nie robię i t. d." (w. 282-ie Koerte),

czyto strachem, jak w „Epitrepontes", gdzie niewolnik z przerażeniem opowiada widzom to, co jego pan wyprawia w domu:

„Strach mi! cały zdrętwiałem z tego przerażenia!
Jeśli bowiem w tym stanie mnie tu gdzie zobaczy,
Zabije mnie, gdzie spotka, za moje oszczerstwa.
Dlategom się tu wymknął, przed dom, po kryjómu.
Ach, gdzież ja się podzieję i t. d." (w. 480-ie, Koerte),

czy też choćby bezsennością, jak u młodzieńca w „Epikleros" f Menandra, opowiadającego o sobie:

„Co prawda, to bezsenność jest najgadatliwsza:
Mnie przecież wstawać każe i tutaj wypędza
Bym o całem mem życiu gadał od początku"... (K. III. p. 48, frg. 164)

W „Epikleros" mówił młodzieniec zakochany, a monologom osób, dotkniętych afektem miłości komedja widocznie często nadawała ton tragicznych narzekań, jak n. p. w „Leukadji" tegoż Menandra, gdzie, jak to wiemy z fragmentów Turpiljusza, nieszczęśliwie zakochany młodzieniec wzywał znów na pomoc bóstwa i siły przyrody:

„Ciebie, święty Apollinie, pomóż, ja przyzywam
Ciebie także, o Neptunie wzywam, wszechpotężny
I was Wiatry! - - - - - - - - - - - - - - - - -
Bo i pocóż mam wzywać Wenery?" (w. 116 - Ribb. C. R. F.³)

podobnie jak w innej jakiejś komedji apostrofował bóstwo Noc:

„O Nocy, ty największe masz przecież znaczenie
Śród bóstw dla Afrodyty.. (Men. Ad. frg. 739, K. III. 209.)

.. wśród mrocznej ciszy
Pomóżcie Gwiazdy i Ty, przewspaniała
Potężna Nocy, bądźże mi pomocna!
Ukażcie drogę!---
Wraz mi towarzyszy
Ogień, trawiący duszę moją do cna ---" (Tłum. J. Fryling)

Plautus natomiast, poza niewielu wyjątkami, jak n. p. w „~~Rudens~~" Linie, gdzie Skeparnjo zaczyna swe opowiadanie pod pierwszem wrażeniem spustoszenia, które wyrządził huragan (w. 83-i m.), lub w „Amfitryonie", gdzie Sozja rzekomo robi niby generalną próbę blagowania (w. 203-i n.), a Alkmena wy-

zikeiromene", gdzie rozdrażniony Moschion zaczyna biadać, opowiadając o swych czynach:

„Z pośród wielu nieszczęsnych ludzi w naszych czasach
Nikt, myślę, wśród tych ludzi nie jest tak nieszczęsny
Jak ja! Wpadłem tam nagle, wyprawiając rzeczy
Których nigdy nie robię i t.d." (w. 282-ie Koerte),

czyto strachem, jak w „Epitrepontes", gdzie niewolnik z przerażeniem opowiada widzom to, co jego pan wyprawia w domu:

„Strach mię: cały zdrętwiałem z tego przerażenia:
Jeśli bowiem w tym stanie mnie tu gdzie zobaczy,
Zabije mnie, gdzie spotka, za moje oszustwa.
Dlategom się tu wymknął, przed dom, po kryjomu;
Ach, gdzież ja się podzieję i t. d." (w. 480-ie, Koerte),

czy też choćby bezsennością, jak u młodzieńca w „Epikleros" Menandra, opowiadającego o sobie:

„Co prawda, to bezsenność jest najgadatliwsza:
Mnie przecież kosztować każe i tutaj wypędza
Bym o całem mem życiu gadał od początku" ... (K. III. p. 48, fg. 164)

W „Epikleros" mówił młodzieniec zakochany, a monologom osób, dotkniętych afektem miłości komedja widocznie często nadawała ton tragicznych narzekań, jak n.p. w „Leukadji" tegoż Menandra, gdzie, jak to wiemy z fragmentów Turpiljusza, nieszczęśliwie zakochany młodzieniec wzywał znów na pomoc bóstwa i siły przyrody:

[illegible]

Ten sam ton ma też i t. „Skarga dziewczęcia", która z pewnością z monologu jakiejś komedji powstała (Leo 1908): znaleziona niedawno, aleksandryjska

„Miłemu w jeństwo Kyprida mnie dała
I Eros, serca pan ...
... wśród mrocznej ciszy
Pomóżcie Gwiazdy i Ty, przewspaniała
Potężna Nocy, bądź że mi pomocna!
Wskażcie drogę! ... wraz mi towarzyszy
Ogień, trawiący duszę moją do cna ..." (Tłum. J. Fryling)

Plautus natomiast, poza niewielu wyjątkami, jak n.p. w „~~Rudens~~ Linie", gdzie Skeparnjo zaczyna swe opowiadanie pod pierwszem wrażeniem spustoszenia, które wyrządził huragan (w. 83-in), lub w „Amfitrjonie", gdzie Sozja zekomo robi niby generalną próbę blagowania (w. 203-in), a Alkmena wy-

pada przed dom ze skargami, nie posiadając się z oburzenia („durare negueo in aedibus..." w. 882-), z reguły nie robi sobie wiele kłopotu z umotywowaniem monologu i czasem nawet wyraźnie tę nonszalancję podkreśla, jak n.p. w „Kupcu", gdzie Charinus wychodzi na scenę i mówi do widzów poprostu:

(bowiem sobie, że trzeba mieć miedziane w gardle wnętrze by w ten sposób tyle osobno opowiadać (Bacch. 1509-)")

„Dwie rzeczy naraz muszę przed wami wyczynić:
Treść sztuki opowiedzieć - i mą miłość zdradzić.
Ja jednak nie tak zrobię, jak zresztą w komedjach
Widywałem, że ludzie pod wpływem miłości
Skarżą się Nocy, Dniowi, Słońcu, Księżycowi -
A bóstwa te, dalibóg, najwięcej się martwią
O to, czego w swych skargach ludzie chcą czy nie chcą! -
Nie - ja raczej wam opowiem o moich nieszczęściach:
„Emporos" Filemona sztuka zwie się grecka, ... i t. d." (w. 1-9)

Plautus podrwiwa sobie bowiem z tych wszystkich rozpaczy ~~miłosnych~~ i apostrof do bogów, tak samo jak później Cicero, który wspominając o owym lamencie zakochanego młodzieńca z „Leukadji" Turpiljusza, powiada: „... więc wszystkie bóstwa nie mają nic innego do roboty, jak tylko troszczyć się o to, by on mógł używać rozkoszy miłosnych ... a co za tragedje on wyprawia!" (Tusc. IV, 34, 72.)

jak Theognet, który w jednej komedji naśmiewa się z kogoś, komu „książki wywróciły w głowie", tak, że skarży się ziemi i niebu (γῇ τε κ᾽ οὐρανῷ), choć to jest wprost bezcelowe" (οἷς οὐδέν ἐστιν ἐπιμελὲς τῶν λόγων - K. III. 364 fg. 1.), lub

Tę parodystyczną tendencję Plauta widać także i w tem, że jakkolwiek posiada on oba typy monologów t. j. monolog w pierwszej osobie („Ja przecież wnioskuję sam ze siebie i t. d.") i monolog w drugiej osobie („Samjesteś, widzisz Epidiku i t. d."[1]), to jednak apostrofę „do własnego serca" wprowadza tylko na wyraźne kpiny, jak n.p. w „Jeńcach":

~~„perco probe.~~
~~[illegible] [illegible], Ja drżę cały, cor meum? fac suspende te.~~
~~Tu sussultas, ego miser vix asto prae formidine!~~

„oho już jest po mnie!
Siedźże cicho, serce moje! Albo idź do kata
I tam powieś się najlepiej! Tak mi tutaj skaczesz
A ja biedny, z tego strachu, ledwo że stać mogę!"
(w. 635-, Tekst in. Lea)

1) Henr. Otter, De soliloquiis, quae in litteris Graecorum et Romanorum occurrunt, observationes, Marpurgi Cattorum, 1914, str. 5, 66-

... Tak n.p. w „Skarbie" (Megadorus, który wychodzi przed dom po to, by się z nim (Eukljona) spotkać i omówić swe ewentualne małżeństwo z jego córką, wypowiada w pięćdziesięciu prawie wierszach ową sławną tyradę przeciw zepsutym żonom, (p. wyżej str. ...) ~~mostra~~ żadnego wpływu nie ma na akcję właściwą). Podobnie w „Dniu Trzygroszowym" wracający z miasta (Stasimus niewolnik), spieszy się nadzwyczajnie („fac te propere celerem, recipe te ad dominam domum, ne destiteris currere"), a przecież przed właściwym monologiem na temat złych obyczajów - co

... z aktualną wówczas w Rzymie sprawą (lex Oppia), ale in. (w. 1008-).

pada przed dom ze skargami, nie posiadając się z oburzenia („durare nequeo in aedibus...” w. 882-), z reguły nie robi sobie wiele skrupułu z umotywowaniem monologu i czasem nawet wyraźnie tę nonszalancję podkreśla, jak n.p. w „Kupcu”, gdzie Charinus wychodzi na scenę i mówi do widzów poprostu:

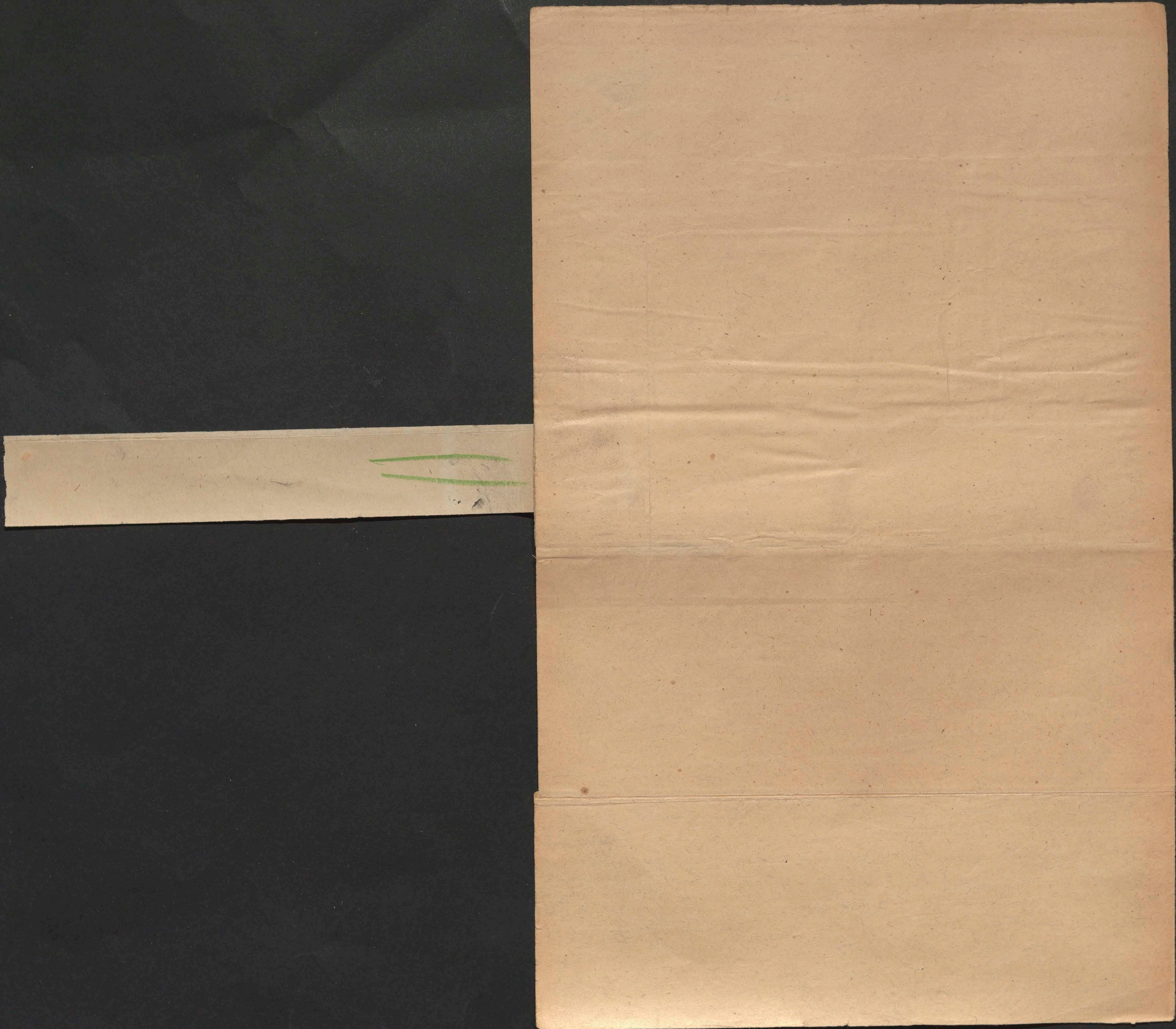
„Dwie rzeczy naraz muszę przed wami wyczynić:
Treść sztuki opowiedzieć - i mą miłość zdradzić.
Ja jednak nie tak zrobię, jak zresztą w komedjach

[...]tóry w jednej komedji naśmiewa się z kogoś, (komu „książki wyrosły w głowie”) ~~że idąc na księ-~~ [...]ży się ziemi i niebu (γῇ τε κ' οὐρανῷ), choć to jest zupełnie bez[...] οὐδέν ἐστιν ἐπιμελὲς τῶν λόγων - K. III. 364 fg. 1.), lub

(margin: że trzeba mieć miedziane w głowie by tyle osobie rozpowiadać (Bacch. 509-) z)

Wyraźną zatem cechą plautyńską w stosowaniu monologów będzie jego zupełne zlekceważenie na tem polu wszystkich względów na kompozycję czy illuzję sceniczną i śmiałe „postawienie kropki nad i” przez wyciągnięcie - po sowizdrzalsku - ostatecznej konsekwencji z greckiej praktyki scenicznej: Jeżeli monolog można stosować zawsze, kiedy się chce i wystarczać może umotywowanie tak błahe, jak utrącone wezwanie „Eteru”, „Ziemi”, „Nocy”, „Dnia”, „Słońca”, czy „Księżyca” - to można równie dobrze zakpić sobie wogóle z całego umotywowania, skoro i tak mówi się monologi właściwie zawsze dla widzów i .. do widzów: „Horum caussa haec agitur spectatorum fabula!”. -

Z tego też powodu używa Plautus monologów wyraźnie tylko poto, by w nich poprostu coś zajmującego widzom powiedzieć, czy opowiedzieć, i to nawet bez istotnego związku z samą akcją. Tak n.p. w „Skarbie” (475-) Megadorus, który przychodzi przed dom poto, by się z (nim) Eukljona spotkać i omówić swe ewentualne małżeństwo z jego córką, wypowiada w pięćdziesięciu przeszło wierszach owę sławną tyradę przeciw ~~[illegible]~~ zepsutym żonom, która ma najściślejszy związek z aktualną wówczas w Rzymie sprawą (lex Oppia), ale ~~[illegible]~~ żadnego wpływu nie ma na akcję właściwą (p. wyżej str. ...). Podobnie w „Dniu Trzygroszowym” (v. 1008-) wracający z miasta (Stasimus niewolnik), spieszy się „nadzwyczajnie” („fac te propere celerem, recipe te ad dominam domum, ne desti[te]ris currere”), a przecież przed właściwym monologiem na temat złych obyczajów - co



w tej sztuce (moralnej) ma pewne uzasadnienie, (p. wyżej str.) – opowiada publiczności, bez żadnego związku z treścią sztuki i jej akcją, o tem, jak on to wstąpił po drodze do gospody, gdzie sobie w dość niewytwornem towarzystwie głowę zaprószył, jak mu przy tem skradziono pierścień, po który niema już co teraz wracać, choć się [illegible] po to zapędził, aż wreszcie ostatecznie idzie do domu („recipe te ad erum", w. 1027). Chodziło tu oczywiście o danie publiczności zajmującego obrazka z „lepszej" gospody, a całą historyjkę wyjął Plautus zapewne z jakiejś innej sztuki, gdzie pierścień zaginiony grał widocznie ważną rolę przy rozpoznaniu, nie istniejącem wcale w „Dniu Trzygroszowym".

(podobnie zapewne, jak w „Persie")

Takież same rozszerzenia czyli wstawki, i to zwykle kosztem całości kompozycyjnej, występują również często w dialogo-partjach -wych. Dialog swój umie prowadzić Plautus znakomicie, ze względu na jego właściwy cel kompozycyjny t.j. posuwanie akcji i charakterystykę osób, pomimo to jednakże często wtacza w środek partje, które mają za cel wywołanie jedynie doraźnego efektu, przyczem cała akcja na dłuższy lub krótszy czas pozostawać musi w zawieszeniu. Tak n.p. w „Pseudolusie", w scenie między Baljonem a młodzieńcem i jego niewolnikiem (v. 230 i n.), po złośliwie dwuznacznej odpowiedzi stręczyciela, że „już dziewczyny nie sprzeda nikomu" (bo już ją sprzedał) w w. 325, następuje zupełnie oderwana od właściwej akcji partja, w której Plautus daje cały szereg żartów opartą na pewnych przygotowaniach do złożenia ofiary dziękczynnej dla „rajfurskiego Jowisza", aż wreszcie w w. 342 młodzieniec podejmuje znów akcję, słowami nawiązującemi do owej odpowiedzi rajfura: „dic mihi... non habes venalem amicam tu meam...?".

(por. niżej; Rozdz. VII.)

Por. Fréd. Plessis, La poésie Latine, Paris 1909, str. 54-55.

Również uwagi, wtrącane przez osoby stojące „na stronie", do głównego dialogu – z kilku słów, jakiemi być powinny ze względu na prawdopodobieństwo, u Plauta rozrastają się często do takich rozmiarów, że główny dialog poprostu zatrzymać się musi i przerwać poto tylko, by publiczności można było powiedzieć szereg żartów, lub uwag interesujących. Tak n.p. w „Punijczyku" rozmowie dwóch dziewcząt przysłuchują się „na stronie" młodzieniec i niewolnik i wtrącają swoje uwagi (żarty i szyderki), które po w. 270 zajmują aż 12 wierszy (na temat zarozumiałości jednej z tych dziewcząt, jej urody, miłości), poczem dopiero w w. 283 dziewczęta podejmują na nowo rozmowę; tę rozmowę przerywają znów po 6 wierszach w ten sam sposób przekomarzania komiczne się młodzieńca i niewolnika, trwające przez przeszło 8 wierszy i.t.d.

Te wszystkie wstawki, które, jak to nierzadko trafnie wykazał Fraenkel 1), istnieją same dla siebie, nieraz zupełnie bez związku z akcją, pochodzą niewątpliwie od samego Plauta i okazują zwykle na początku i końcu wyraźne „szwy", któremi zostały do całej danej partji włączone, a to w formie raz wypowiedzianych, a potem znów podjętych żartów, nawiązujących do dawnej sytuacji. Analogiczne są n.p. opowiadania wtrącane w tok dialogu u Moljera, Bohomolca, Krasickiego i Fredry 2).

(lub wykazują jego samodzielną robotę,)

1) l.c. str. 212-230.

2) Chrzanowski; l.c. str. 130.




400.

plikowanego losowania w zatargu między mężem a żoną (Casina), lub nawet (całej hulanki i bardzo buduarowych scen z heterami (Asin. *828 n., Most. *308 n.,*) Persa *753 n., Stich. *673 n.) toalety kobiecej; i t. p. rzeczy, co przecież, pomimo konwencji teatralnej, nawet południowcom, żyjącym przeważnie na ulicy, ~~musiało~~ mogło się wydawać nieco niezwykłem — naturalnie o ile w teatrze zwrócili na to uwagę.

Nie razi to natomiast z pewnością nikogo, że osoby sztuki, nieraz zupełnie bez powodu wychodzą przed dom, by w monologach o czemś szeroko opowiadać, na coś narzekać, czemś się przechwalać lub rezonować, tak jak i nikt z widzów z pewnością nie zastanawiał się nad tem, że osoby, które mają sobie coś powiedzieć, zawsze się spotykają i to nie gdzieindziej tylko właśnie na jednem i tem samem miejscu przed oczyma widzów — „na ulicy przed domem". A zresztą w razie potrzeby autor każe daną osobę poprostu przed dom wywołać: „uxorem huc evoca ante aedis" (Cas. 295), „heus Phaedrome, exi, exi, exi!" (Curc. 276) — i sprawa załatwiona.

Ogólnie ~~uznana~~ konwencja teatralna była tutaj czynnikiem rozstrzygającym, podobnie jak zresztą nawet w greckiej tragedji najdoskonalszego typu.[2] ~~(Fr. Guglielmino, 1912)~~

siadł Alkmenę, lub w Jeńcach, gdzie Filokrates odbywa podróż z Etolji do Elidy i z powrotem w tym samym dniu (w przeciągu niespełna 500 wierszy), podczas gdy konwencja teatru usprawiedliwiała. Tatwo zapewne ~~tam~~ fakty zbyt szybkiego powracania na scenę osób, odchodzących „do miasta", „do portu", „na rynek" i t. p. celem załatwienia czynności, wymagających nieraz sporo czasu.[4] Publiczność była zadowolona, że mogła zaraz wiedzieć, „co dalej".

Najciekawsze jest jednakże obserwowanie samej akcji sztuk plautyńskich. Oczywiście i tutaj panuje ścisłe zachowanie postulatu jedności, ale jak doskonale zauważył i wykazał Michaut:[3] ~~(1920)~~ „y a-t-il bien de manières pour une action d'être une". Zasadniczo chodzi tu o rozwiązanie pewnego problemu, o wykonanie pewnego określonego zadania, które ma rozstrzygać o zakończeniu całej historji, ale rozmaite są sposoby idące do osiągnięcia tego celu. W akcji panuje zasada jedności, t. z. niema takich tendencyj i takich spraw, któreby wagą swoją odciągały dążenie

*) Leo, Gesch. d. röm. Lit., I ~~Berlin 1913~~, str. [illegible] jakiejś atrakcji od frontu przybudówki, [illegible] odbywały się ta zabawa.

1) Aem. Polczyk, De unitatibus et loci et temporis in nova comoedia observatis, Vratislaviae, 1909.

2) Fr. Guglielmino, Arte e artifizio nel dramma greco, Catania 1912, str. 4–17.

3) Plaute, II, 145. str.

4) Bez żadnego zrozumienia dla [illegible]nych praw ówczesnego teatru pisana H. Brasse, Quatenus in fabulis Plautinis unitatibus species veritatis neglegatur, Vratislaviae 1914.

5.

„Trzy jedności", których teoretyczne ujęcie w dzisiejszej formie zawdzięczamy wprawdzie dopiero francuskiemu teatrowi wieku XVII (Corneille), ale które rudymentarnie znajdują się już w teorji Arystotelesa (Poët. 1449 b, 13-15: jedność czasu, z której wynika jedność miejsca; 1451 a, 28-34: jedność akcji), zachowuje Plautus skrupulatnie, jak wogóle cała „komedja nowa", w przeciwieństwie do niewykształconej jeszcze pod tym względem „starej komedji" attyckiej[1] ~~(Polaryk 1909)~~.

Wszystko, co się w jego sztukach dzieje na scenie, odbywa się na jednem miejscu, a mianowicie – prócz jednej „Liny" (gdzie scena ma przedstawiać wybrzeże morskie) na ulicy przed domem (względnie przed domami), choćby nawet wynikały stąd pewne rażące nieprawdopodobieństwa, jak n.p. powierzanie sobie na tem publicznem miejscu tajemnic, „tak, żeby nikt nie słyszał" (Aul. 133 i n., Trin. 151 i n., Poen. 890 i n., Stich. 102 i n.), urządzanie na ulicy szczegółowej „wewnętrznej" odprawy, którą daje stręczyciel całej załodze swego zakładu (Pseudolus 133 i n.), odbywanie dość skomplikowanego losowania w zatargu między mężem a żoną (Casina 353 i n.), lub nawet całej hulanki i bardzo buduarowych scen z heterami (toalety kobiecej; Asin. 828 i n., Most. 157 i n., 308 i n., Persa 753 i n., Stich. 673 i n.) i.t.p. rzeczy, co przecież, pomimo konwencji teatralnej, nawet południowcom, żyjącym przeważnie na ulicy, mogło się wydawać nieco niezwykłem – naturalnie o ile w teatrze zwrócili na to uwagę.

Nie razito natomiast z pewnością nikogo, że osoby sztuki, nieraz zupełnie bez powodu wychodzą przed dom, by w monologach o czemś szeroko opowiadać, na coś narzekać, czemś się przechwalać lub rezonować, tak jak i nikt z widzów z pewnością nie zastanawiał się nad tem, że osoby, które mają sobie coś powiedzieć, zawsze się spotykają i to nie gdzieindziej tylko właśnie na jednem i tem samem miejscu przed oczyma widzów – „na ulicy przed domem". A zresztą w razie potrzeby autor każe daną osobę poprostu przed dom wywołać: „uxorem huc evoca ante aedis" (Cas. 295), „heus Phaedrome, exi, exi, exi!" (Curc. 276) – i sprawa załatwiona.

Ogólnie uznana konwencja teatralna była tutaj czynnikiem rozstrzygającym, podobnie jak zresztą nawet w greckiej tragedji najdoskonalszego typu.[2] ~~(Fr. Guglielmino, 1912)~~

stadt Alkmenę, lub w Jeńcach, gdzie Filokrates odbywa podróż z Elidy do Elidy i z powrotem w tym samym dniu (w przeciągu niespełna 500 wierszy), podczas gdy konwencja teatru usprawiedliwiała łatwo zapewne także fakty zbyt szybkiego powracania na scenę osób, odchodzących „do miasta", „do portu", „na rynek" i.t.p. celem załatwienia czynności, wymagających nieraz sporo czasu.[4] Publiczność była zadowolona, że mogła zaraz wiedzieć, „co dalej".

Najciekawsze jest jednakże obserwowanie samej akcji sztuk plautyńskich. Oczywiście i tutaj panuje ścisłe zachowanie postulatu jedności, ale jak doskonale zauważył i wykazał Michaut:[3] ~~(1920)~~ „y a-t-il bien de manières pour une action d'être une". Zasadniczo chodzi tu o rozwiązanie pewnego problemu, o wykonanie pewnego określonego zadania, które ma rozstrzygać o zakończeniu całej historji, ale rozmaite są sposoby i drogi do osiągnięcia tego celu. W akcji panuje zasada jedności, t.z. niema takich tendencyj i takich spraw, któreby wagą swoją odciągały dążenie

*) Leo, Gesch. d. Röm. Lit., tom I ~~Berlin 1913~~, str. 114, przypuszcza tu istnienie jakiejś odrębnej od Plauta przyczyny, czy przedmowy, w której odbywałaby się ta zabawa.

1) Nem. Polaryk, De unitatibus et loci et temporis in nova comoedia observatis, Vratislaviae, 1909.
2) Fr. Guglielmino, Arte e artifizio nel dramma greco, Catania 1912, str. 4-17.
3) Plaute, II, 145 str.
4) Bez żadnego zaznaczenia dla tych praw ówczesnego teatru pisana H. Bosse, Quaestiones in fabulis Plautinis unitatibus speciei veritatis neglegatur, Vratislaviae 1914.

5.

„Trzy jedności", których teoretyczne ujęcie w dzisiejszej formie zawdzięczamy wprawdzie dopiero francuskiemu teatrowi wieku XVII (Corneille), ale które rudymentarnie znajdują się już w teorji Arystotelesa (Poet. 1449 b, 13-15; jedność czasu, z której wynika jedność miejsca; 1451 a, 28-34: jedność akcji), zachowuje Plautus skrupulatnie, jak wogóle cała „komedja nowa", w przeciwieństwie do niewykształconej jeszcze pod tym względem ~~ku~~ „starej komedji attyckiej"[1] ~~(Połczyk 1909)~~.

Wszystko, co się w jego sztukach dzieje na scenie, odbywa się na jednem miejscu, a mianowicie – prócz jednej ~~[illegible]~~ „Liny" (gdzie scena ma przedstawiać wybrzeże morskie) na ulicy przed domem (względnie przed domami), choćby nawet wynikały stąd pewne rażące nieprawdopodobieństwa, jak n.p. powierzanie sobie na tem publicznem miejscu tajemnic, „tak, żeby nikt nie słyszał" (Aul. 133-, Trin. 151-, Poen. 890-, Stich. 102-), urządzanie na ulicy szczegółowej „wewnętrznej" odprawy, którą daje strzycieli całej załodze swego zakładu (Pseudolus, 133 in.), odbywanie dość skomplikowanego losowania w zatargu między mężem a żoną (Casina, 353 n.), lub nawet całej hulanki (toalety kobiecej; 157 in.) i bardzo budnarowych scen z heterami (Asin. 828 n., Most. 308 n., Persa 753 n., Stich. 673 n.) i.t.p. rzeczy, co przecież, pomimo konwencji teatralnej, nawet południowcom, żyjącym przeważnie na ulicy, mogło się wydawać nieco niezwykłem – naturalnie o ile w teatrze zwrócili na to uwagę.

Nie razito natomiast z pewnością nikogo, że osoby sztuki, nieraz zupełnie bez powodu wychodzą przed dom, by w monologach o czemś szeroko opowiadać, na coś narzekać, czemś się przechwalać lub rezonować, tak jak i nikt z widzów z pewnością nie zastanawiał się nad tem, że osoby, które mają sobie coś powiedzieć, zawsze się spotykają i to nie gdzieindziej

[right margin, partly cut off:] …ench. d. Röm. Lit., ~~I Berlin 1913~~, II. tom., st. 114, przyjmuje, że istnienie … ołtarzy od frontu przybudówki, czy przedsionka, w którym … by się ta zabawa.

Tak samo zachowane jest bezwzględnie we wszystkich komedjach Plauta wymaganie jedności czasu, pomimo iż doprowadza ono również czasem do rażącego pogwałcenia prawdopodobieństwa,[2] jak n.p. w „Amfitryonie", gdzie Herkules przychodzi na świat zaraz tej samej nocy, w której Jowisz posiadł Alkmenę, lub w „Jeńcach", gdzie Filokrates odbywa podróż z Etolji do Elidy i z powrotem w tym samym dniu (w przeciągu niespełna 500 wierszy), podczas gdy konwencja teatru usprawiedliwiała łatwo zapewne te ~~te~~ fakty zbyt szybkiego powracania na scenę osób, odchodzących „do miasta", „do portu", „na rynek" i.t.p. celem załatwienia czynności, wymagających nieraz sporo czasu.[4] Publiczność była zadowolona, że mogła zaraz wiedzieć, „co dalej".

Najciekawsze jest jednakże obserwowanie samej akcji sztuk plautyńskich. Oczywiście i tutaj panuje ścisłe zachowanie postulatu jedności, ale jak doskonale zauważył i wykazał Michaut:[3] ~~(1920)~~ „y a-t-il bien de manières pour une action d'être une." Zasadniczo chodzi tu o rozwiązanie pewnego problemu, o wykonanie pewnego określonego zadania, które ma rozstrzygać o zakończeniu całej historji, ale rozmaite są sposoby i drogi do osiągnięcia tego celu. W akcji panuje zasada jedności, t.z. niema takich tendencyj i takich spraw, któreby wagą swoją odciągały dążenie

---

1) Adam Połczyk, De unitatibus et loci et temporis in nova comoedia observatis, Bratislaviae, 1909.

2) F. Guglielmino, Arte e artifizio nel dramma greco, Catania 1912, str. 4-17.

4) Bez żadnego zrozumienia dla konwencjonalnych praw ówczesnego teatru pisana jest rozprawa: H. ~~Brasse~~, Quatenus in fabulis Plautinis et loci et temporis unitatibus species veritatis neglegatur, Vratislaviae 1914.

3) Plaute, II, 145. str.

183 ~~181~~ 181

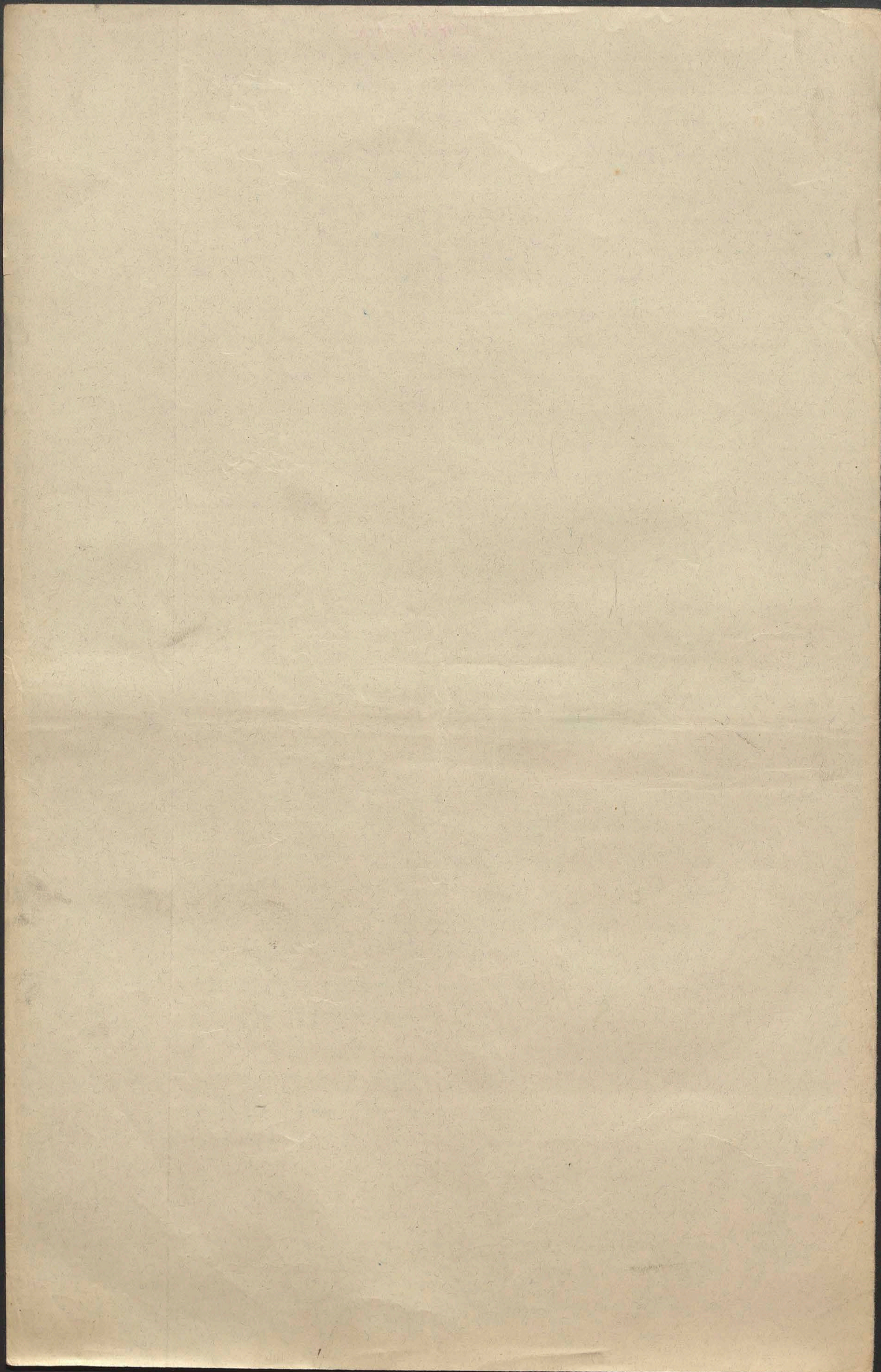
verte!
(notki na odwrotnej stronie

zasadnicze od decydującej, pomimo wszelkich przeszkód i epizodów, orjentacji w kierunku zamierzonego przy koncepcji fabuły ostatecznego rezultatu i wprowadzały widza w niepewność, o jaki rezultat tu właściwie chodzi, czyli że akcja jest naogół jednolitą, – ale tylko w niewielu wypadkach jest ~~ona~~ ona niezłożoną, pojedynczą.

Taką pojedynczą akcję ma n.p. fabuła „Persa" i „Kurkuljona", gdzie celem ostatecznym jest uwolnienie kochanki z rąk stręczyciela: W pierwszej komedji Toxilus wykupuje swoją kochankę ~~u~~ od stręczyciela za pieniądze nie całkiem uczciwie pożyczone. Aby je móc oddać a zarazem ~~stręczyciela~~ stręczyciela pogrążyć, wplątuje go w podstępny handel, w którym ten traci tę właśnie sumę na rzecz pomocnika Toxilusowego i dostaje się nadto przed sąd. W drugiej sztuce pasorzyt Kurkuljo, przy pomocy skradzionego sygnetu skłania bankiera do wypłaty [F] na cudzy rachunek potrzebnej sumy za dziewczynę, którą oddaje w ręce jej kochanka Fedromusa. Przy pomocy pierścienia okazuje się, że jest ona wolno urodzoną, wobec czego stręczyciel musi zwrócić wszystkie pieniądze, wzięte za nią nieprawnie.

[F] stręczycielowi

Przeważnie jednak akcja sztuk plautyńskich jest więcej lub mniej skomplikowaną, a osiągnięcie rezultatu nie odbywa się od razu, za jednym zamachem: Tak n.p. w „~~Bakchidach~~ Siostrach", gdzie chodzi o zdobycie pieniędzy, potrzebnych na zaspokojenie pretensyj rywala i o urządzenie uczty, niewolnik Chryzalus, prowadzący całą intrygę, zmyśla doskonałą bajkę o piratach, dającą młodemu panu zupełną swobodę rozporządzania pieniędzmi starego. Ale panicz sam nieopatrznie cały ten pomysł niweczy i niewolnik musi obmyślić i wykonać drugi podstęp, polegający na rzekomem niebezpieczeństwie syna, dla uratowania którego stary daje potrzebne sumy, zużyte oczywiście dla celów osobistych panicza. Plan pierwotny został tutaj tylko raz jeden zmieniony, ale ustawiczne psucie się obmyślanej intrygi w dążeniu do zamierzonego celu jest cechą charakterystyczną „Kupca". Ojciec i syn rywalizują o dziewczynę, chodzi o zapewnienie zwycięstwa synowi. Syn ukrywa kochankę przed ojcem, ale sprytny stary zdołał ją znaleźć; syn usiłuje okłamać ojca i odwrócić jego uwagę, ale ojciec jest mądrzejszy i nie da się zdezorjentować; syn chce dziewczynę odkupić w imieniu rzekomego przyjaciela, ale ojciec go przelicytowuje; syn uzyskuje pomoc przyjaciela, który postanawia starego podkupić, ale pomoc ta przychodzi za późno, bo stary zdążył już tymczasem ukryć dziewczynę w domu sąsiada. Dopiero kłótnia małżeńska, powstała przypadkiem w tym domu z jej powodu i obawa przed skandalem zmusza starego do ustąpienia. W „~~Menechmach~~ Braciach" celem ostatecznym jest doprowadzenie do odnalezienia jednego brata przez



drugiego, ale autor prowadzi ten strumień akcji jakgdyby przez kaskady najrozmaitszych nieporozumień, zanim dojdzie do rozstrzygającego spotkania obu braci. Miłostka jednego z nich i jego kłopoty z zazdrosną żoną stanowią tylko epizody urozmaicające.

Poszczególne momenty akcji tej typowej komedji pomyłek, t.j. poszczególne „pomyłki” nie mają jednak między sobą żadnego przyczynowego związku i nie byłoby różnicy, gdyby je wszystkie najdowolniej poprzestawiać, gdyż jest to typowa „pièce à tiroir”; natomiast poszczególne fazy akcji istotnej, wynikające ze siebie w owej organicznej kolejności mamy w „Strachach”: Ojciec wraca z podróży niespodzianie, podczas gdy syn urządził sobie w domu właśnie jedną ze swoich szerokich hulanek. Niewolnik Tranjo postanawia za wielką cenę, jak najdłużej, ukryć przed ojcem marnotrawstwo syna (co jest celem całej intrygi) a więc przedewszystkiem powstrzymać go od wejścia do domu — i sprawa tego domu staje się tu punktem wyjścia owej nici, na którą nanizane są w przyczynowym porządku wszystkie jego pomysły: A więc zbliżającego się starego odstrasza ostrzeżeniem, by nie wchodził do domu, bo zamieszkały tam upiory; Gdy zbliża się niespodzianie lichwiarz, żądający zwrotu pieniędzy pożyczonych synowi, Tranjo objaśnia starego, że dług zaciągnięto na kupno nowego domu; Gdy stary chce ten dom zobaczyć, Tranjo pokazuje na dom najbliższy; Gdy stary chce ten dom oglądnąć, Tranjo wprowadza go do sąsiada, ale musi teraz równocześnie okłamywać obu starych, tłumacząc jednemu na ucho, że chodzi tylko o oglądnięcie szczegółów budowy domu, a drugiemu, że nie należy wspominać o kupnie, gdyż sąsiad bardzo żałuje sprzedaży. Ostatecznie wszystkie kłamstwa muszą wyjść na jaw, ale tymczasem hulający mieli czas się opamiętać, niektórzy nawet wytrzeźwieli i stary daje się przebłagać.

Niektóre sztuki robią na pierwszy rzut oka wrażenie, że akcja ich nie odpowiada postulatowi jedności. Taką jest n.p. Komedja „Skarb”, gdzie mamy obok siebie dwie sprawy, pozornie zupełnie ze sobą nic wspólnego nie mające t.j. sprawa skarbu, ukradzionego skąpcowi i sprawa jego córki uwiedzionej. W istocie jednak, jest to nie obalenie jedności akcji, bo w rezultacie okazuje się, że skarb dostaje się do rąk uwodziciela i najprawdopodobniej stanowić ma posag w małżeństwie między nim, a uwiedzioną, co kończy całą fabułę. Podobnie ma się sprawa n.p. w „Gburze”: Istotną treścią zasadniczej akcji jest doprowadzenie do małżeństwa między Diniarchem a jego narzeczoną, którą był uwiódł i porzucił dla hetery Fronezjum; wydaje się więc, że rozrywa jedność akcji traktowany w tej sztuce równocześnie stosunek hetery z żołnierzem Stratofanesem, tudzież drugi jej stosunek ze Strabaxem. Jest to jednak tylko pozorne, po-

nieważ wszystkie te stosunki służą jedynie do charakterystyki przewrotnej i zachłannej hetery, nadającej w ten sposób ton całej komedji („bene-ris haec in tutelast fabula”), a głównym środkiem jej intrygi i szantażu (wobec Stratofanesa jest właśnie podstawione przez nią, jako własne, porzucone dziecko Diniarcha, który je w końcu uznaje i żeni się z opuszczoną przez się narzeczoną. W jednej i drugiej sztuce, jako w komedjach charakteru, te dodatkowe rozgałęzienia akcji, nie niszcząc jej jedności, służą do wydobycia cech charakterystycznych danego typu: skąpca i hetery.

Sztuki plautyńskie okazuję wielką skalę rozmaitości w układzie samej akcji i to od sztuki, nie posiadającej właściwie żadnej akcji („Stichus”) aż do sztuk o akcji ogromnie złożonej, jak n.p. „Epidikus”, którego fabuła, a z nią akcja, pomimo swej jednolitości jest tak skomplikowaną, że istotnie trudno dorzeć lami w niej się połapać. Co prawda nie jest ona więcej zawiłą od niektórych sztuk nowoczesnych, n.p. od „Rywalów” Sheridana, gdzie nic łatwiejszego, jak zgubić się wśród przypadkowych i celowych, najrozmaitszych nieporozumień, fikcyjnych i rzeczywistych rywalów i przyjaciół. Cała zaś akcja, na drugim biegunie stojącego „Stichusa” polega na tem, że do dwoch żon, czekających wiernie na powrót swych małżonków z dalekiej podróży, ci wreszcie właśnie wracają; pomimoto „Stichus” jest o 40 przeszło wierszy dłuższy, niż ta najwięcej skomplikowana komedja, jaką jest „Epidikus”; gdyż ramy „Stichusa” wypełnia cała masa scen, ze samą fabułą nic wspólnego nie mających, a służących do zabawienia słuchaczy. Już tu zatem można skonstatować, że autorowi w danym wypadku nie chodziło o samą fabułę i przeprowadzenie akcji jako takiej, ale tylko o interesujące sceny i sytuacje. Obserwacja ta uzyska jeszcze silniejsze uzasadnienie w ciągu dalszych rozważań.

Ciekawym jest stosunek samej akcji do jej ostatecznego wyniku, czyli faktycznego zakończenia sztuki: Rozwiązanie węzła dramatycznego jest co najmniej w dwóch trzecich sztuk plautyńskich rzeczą odpowiedniego zrządzenia losu, czyli przypadku, względnie – jak jeden raz w „Amfitrjonie” – wkroczenia istoty boskiej czyli t. zw. deus ex machina. (Capt., Cas., Cist., Curc., Epid., Poen., Rud., Men., Vid., Aul., Merc., Stich., Trin., Truc.). Rozwiązanie to co zresztą całkiem naturalne, przy takich niespodziewanych zakończeniach odbywa się w sposób właściwie zupełnie inny niż ten, jaki miała na oku akcja osób sztuki. Są w tych komedjach jakby dwa dążenia, które ~~idą~~ zmierzają wprawdzie w jednym kierunku, ale nie jedną drogą i że tak powiem, wzajemnie o sobie nie wiedzą: Akcja osób sztuki w myśl zawiązanej intrygi zmierza swojemi środkami do swego celu i osiąga go nawet czasem – jak n.p. w „Tanochwale”, gdzie dochodzi do definitywnego oszukania żołnierza i odebrania mu dziewczyny, lub w „Persie”, gdzie ostatecznym rezultatem jest

podejście stręczyciela i wydarcie mu hetery i pieniędzy, – ale we wszystkich innych wypadkach akcja ta zostawiona, o ile polega na wykonaniu jakiegoś oszustwa, co najczęściej się dzieje tylko na bliższą metę, ma tylko chwilowe znaczenie, boć przecież za te wszystkie szelmostwa ktoś ostatecznie odpokutowaćby musiał, gdyby nie los, który dopiero definitywnie całą fabułę porządkuje i kończy. Tak n.p. Kurkuljonowi znakomicie się udaje cały plan oszukania żołnierza, ale w końcu dostaje się w jego ręce i niktby go od bardzo smutnej kary nie ocalił, gdyby nie to, że za szczegółem tym okazuje się, ~~że~~ iż odebrana żołnierzowi dziewczyna jest właśnie jego siostrą; Epidikus pomimo tylokrotnych i tak zręcznych ~~zręcznych~~ krętactw dostał się wreszcie w ręce starego, gdy się wszystko wydało i już burza szczególnie wisi nad jego grzbietem, gdy znów los sprowadza rozpoznanie córki Perifanesa, co uśmierza wszystkie gniewy i burze; w ~~Bakchidach~~ Siostrach znakomicie się udają podstępy Chryzalusa, ale w końcu wszystko na jaw wychodzi i niebyby nie ocaliło marnotrawnych paniczów, gdyby nie nagły i zupełnie niespodziewany zwrot, że obaj ojcowie ... stają się równie lekkomyślni jak ich synowie. ~~Jest to wreszcie~~ prawie ~~ten sam objaw, na który Sarcey zwrócił uwagę, omawiając „Wesele Figara", t.j. że Figaro „ma pozory niepospolitej czynności, a właściwie nie robi nic, wszystkie jego intrygi okazują się zawodne lub bezużyteczne, nic z tego, co przewiduje się nie sprawdza, a wszystko robią inni lub przypadek" (Boy 1912).~~

Bo też los, czyli przypadek właściwie rządzi wszechwładnie w sztukach plautyńskich, –

petit

... sto ludzkich pomysłów
„Ona jedna w kąt zapędzi: bogini Fortuna", ~~[illegible]~~ mówi Pseudolus, ~~[illegible]~~

a głównym jej środkiem przy rozwiązywaniu sytuacyj jest „rozpoznanie" (anagnorisis) ~~zaginionych niegdyś~~ dzieci, rodzeństwa, małżonków, które kończy obecnie 9 (dziewięć), a jeśli słusznie wyżej wnioskowano, kończyło w oryginałach greckich aż 12 (dwanaście) sztuk plautyńskich.[1] Jest to motyw, znany w literaturze klasycznej ~~[illegible]~~ już od słynnego rozpoznania Odysseusza przez Eurykleję w Odyssei (por. Arystot. Poët. r. 16.), skąd przeszedł on do tragedji. Tutaj najobszerniejsze pole dał mu Eurypides, pod którego wpływem prawo obywatelstwa w komedji wyrobił mu Menander, jak świadczą o tem nietylko terencjuszowskie sztuki wzięte z Menandra (Andr., Hec., Eun., Ad(?)) i najnowsze jego fragmenty (Epitrep., Perikejr., Heros, Georg., Phasma i t.d.), ale również i tradycja starożytna, gdyż n.p. w życiorysie Arystofanesa ~~[illegible]~~ czytamy: „napisał Kokalosa, w którym wprowadza uwiedzenie dziewczyny i rozpoznanie i wszystkie inne motywy, w których lubował się Menander (ὃ ἐζήλωσε Μένανδρος)." Motyw ten przeszedł zresztą aż do najnowszych czasów i do najmodniejszych pisarzy. Tak n.p. by pominąć już dawnych

173

Maurice Croiset, Le dernier des Attiques, Ménandre, Revue de deux mondes, 50 (1909), st. 812;

1) Leo, Plaut. Forsch.², st. 158; Paul. Hoffmann, De anagnorismo, Vratislaviae 1910, st. 61-69;

„klasyków" motywem głównym sztuki p.t. „A woman of no importance" Oskara Wilde'a jest fakt, że Gerald jest synem Mrs. Arbuthnot i Lorda Illingworth, z którym się dopiero teraz spotyka i poznaje, przyczem akcja bierze tragiczny niemal obrót. Ten sam motyw odnalezienia dziecka, ale w humorystyczny sposób użyty, mamy w sztuce tegoż Wilde'a p.t. „The importance of being Earnest", gdzie okazuje się, że przybrany syn Thomasa Cardew, Jack, jest synem Mrs. Moncrieff, zgubionym jako niemowlę przez nieco roztargnioną piastunkę Miss Laetitia Prism. Być może, że te objawy stoją w związku z wybitnem znawstwem świata klasycznego przez Wilde'a, laureata uniwersytetu oksfordzkiego z zakresu filologji klasycznej. 11

Inny bardzo współczesny pisarz, Bernard Shaw, tego samego motywu używa (n.p. w „Mrs. Warren's profession", gdzie okazuje się, że Frank jest synem Mrs. Warren i bratem Miss Vivie, w której się zakochał, nieświadom niczego, — a u nas w Polsce — żeby ze starszych wspomnieć tylko Fredrę i jego „Pana Jowialskiego", gdzie również mamy rozpoznanie zaginionego dziecka Szambelanowej w pracie Ludmirze — tegoż motywu użył w ostatnich czasach nawet Sienkiewicz w „Wirach", gdzie bohater romansu Krzycki rozpoznaje w Miss Anney, w której się kocha, zbałamuconą przez siebie w młodych latach Hankę Skibiankę.

Plautus, jakkolwiek tak często stosunkowo — za wzorem greckim — tego rozpowszechnionego motywu używa, traktuje go jednak w zakończeniach sztuk z widoczną niedbałością i lekceważeniem, jakgdyby wyraźnie chciał zaznaczyć, że nie to uważa za główny efekt całej sztuki. Tak n.p. w „Komedji Skrzynkowej" sam ojciec, Demifo, dopiero w ostatniej scenie, przynosi wiadomość, „zasłyszaną od ludzi w mieście po ulicach", że mu się podobno córka odnalazła: „Quid hoc negoti est, quod omnes homines fabulantur per vias mihi filiam esse inventam?" (v. 775), ale też i na tem — już po 8 wierszach — sztuka się kończy, gdyż Plautus całe rozpoznanie przenosi niby „za scenę", mówiąc w epilogu do widzów:

„Wy, widzowie, nie czekajcie, by oni tu wyszli:
Nikt nie wyjdzie: Całą sprawę załatwią już w domu!" — petit

W „Pannie Młodej" już tylko sam epilog zapowiada, że rozpoznanie odbędzie się za sceną:

My powiemy wam, widzowie, co się w domu stanie:
Ta Kasina się okaże córką tego obok (wskazuje dom sąsiada)
I poślubi ją Euthynik, syn naszego pana —

a w kilku sztukach (jak n.p. w „Oślej Komedji", „Kupcu", „Strachach") Plautus, zdaje się, to zakończenie przy pomocy „rozpoznania" we właściwem opracowaniu wogóle odrzucił, nie uważając go widocznie, ani za koniecznie potrzebne, ani za dość interesujące.

Plautus nie dbał zatem, jak widzimy, wiele o ustalone praktyką greckiej komedji prawidłowe zakończenia akcji w sztuce, obcinając je bez skrupułu, a czasem znów miał powody, by nie dbać również o prawidłowe rozpoczęcie akcji zaraz po ekspozycji (Michaut 1920): Tak n.p. w „Oślej Komedji" ojciec, sprzymierzeniec zakochanego syna, w pierwszej scenie pozwala, a nawet poleca niewolnikowi, wytrząsnąć gdzieś 20 min potrzebnych synowi na wykupno dziewczyny z rąk stręczycielki. Pomimo to niewolnik nie przystępuje od razu do akcji, ale udaje się przedtem w nieokreślonym celu na forum; a później następują sceny (druga i trzecia), nie posuwające naprzód akcji ani o piędź, t.j. lamenty i przekleństwa wyrzuconego za drzwi z domu stręczycielki młodzieńca i jego rozmowa, a raczej kłótnia z tą stręczycielką, doprowadzająca do rezultatu ... znanego już przedtem, t.j., że na oswobodzenie dziewczyny potrzeba 20 min. Dopiero w scenie czwartej, niewolnik, powracający z forum, sam siebie nawołuje do roboty i rozpoczęcia akcji:

Nó, dalibóg, Libanie, teraz trza się ocknąć
I wymyśleć jakiś podstęp, by grosze wytrząsnąć,
Dawnoś odszedł już od pana, poszedłeś na rynek
Po to, by wymyśleć podstęp i grosze wynaleźć.
A ty tam aż do tej chwili spałeś w bezczynności!
A więc precz mi z tą gnuśnością i całem lenistwem,
Wracaj mój do twego sprytu, dawnego, chytrego!

W „~~Mostellarii~~ Strachach" po ekspozycji akcja rozpoczyna się dopiero w piątej scenie z chwilą przybycia ojca, podczas gdy przez wszystkie sceny poprzedzające, które dają widzowi: monolog zakochanego młodzieńca, długą scenę „szkoły miłości" między bohaterką sztuki, a jej piastunką, przebiegłą i bezczelną babą, tudzież wesołą ucztę dwóch par kochanków - cała akcja jest w zawieszeniu. Podobnie także w „Pseudolusie" po ekspozycji, w której wierny niewolnik przyrzeka młodemu panu nieograniczoną pomoc, akcja rozpoczyna się dopiero w scenie piątej, po trzystu niemal wierszach, w których były sceny między stręczycielem, a jego służbą i heterami, długa rozmowa i zacięta kłótnia między stręczycielem z jednej, a młodzieńcem i jego sługą z drugiej strony, tudzież monolog Pseudolusa nawołującego siebie do roboty i nawiązującego w ten sposób przerwaną nić akcji podobnie jak to było w ~~A. Oślej~~ komedji Oślej.

Więc on poszedł - a ty sam stoisz tu Pseudolu.
Cóż teraz myślisz robić, skoroś panicowi
Tyle szczęścia sutego na gębę obiecał? - - - -
Lecz tak jak poeta,
W ręce wziąwszy tabliczki, szuka takich rzeczy,
Co ich niema na świecie, a przecież znajduje
I prawdzie równem czyni, to co więcej nakłamie,

Tak ja będę poetą i te nim dwadzieścia,
Choć ich tu wzgólnie niema, z pod ziemi wytrzasnę." (w. 394)

Widoczną jest zatem rzeczą, że Plautowi chodziło tutaj przedewszystkiem nie o rozpoczęcie, czy przygotowanie akcji, ale o danie swym widzom jaskrawych scen, stanowiących same przez się dla ich smaku wybitny przedmiot zainteresowania jako „greckie specjały", ~~[illegible]~~ jakoto obrazki z życia heter, stręczycieli i stręczycielek, hulanki z heterami, dalej śmiesznie pojęte i wzięte lamenty zakochanych lub tak smakowite dla Italczyków efekty, jak n.p. wielkie koncerty obelg w „Pseudolusie" (p. wyżej str.) i „Persie" (p. wyżej str.).

Tu dodać należy wreszcie szereg błędów kompozycyjnych (wykazanych już wyżej przy analizie sztuk) w budowie akcji, czy to przejętych bez skrupułu z oryginału greckiego, czy to przez Plauta samego popełnionych: Tak n.p. w „Pseudolusie" razi, że Kalidorus dowiaduje się rzekomo dopiero w ciągu sztuki o sprzedaniu swej kochanki, choć o tem wiedział przecież już na samym początku z jej własnego listu, podczas gdy Pseudolus sam zapewnia sobie z naciskiem pomoc Kallifona, z której potem wcale nie korzysta. Dalej brak n.p. objaśnienia widza o tem, w jaki sposób w „Jeńcach" obaj pojmani dowiedzieli się o ~~[illegible]~~ stanowiącym oś całej akcji planie Hegjona co do wymiany Filokratesa, skąd wie w „Kurkuljonie" oficer o tem, że to Kurkuljo go oszukał, i co skłoniło w „Epidikusie" starego Perifanesa, by tak łatwo dał w siebie wmówić, że lutnistka skrolpolistis jest jego córką. W „~~[illegible]~~ Linie" ~~[illegible]~~ Skeparnjo, który sam patrzał na ratowanie ~~wydobycie~~ z fal morskich dwóch dziewcząt, później zachowuje się tak, jakby je pierwszy raz widział i nigdy o nich nie słyszał; w „Dniu Trzygroszowym" ~~[illegible]~~ brak w swoim czasie objaśnienia młodego hulaki o przyjacielskich motywach, jakiemi się kieruje Kallikles, kupujący dom jego; w „Gburze" ~~Trukulentusie~~ wreszcie brak psychologicznej zmiany charakteru samego Gbura, ~~Trukulentusa~~ który z zaciętego wroga staje się adoratorem dziewczyny.

Po zreasumowaniu tego wszystkiego okazuje się, że główna tendencja Plauta w budowie całej akcji polegała nie na osiągnięciu efektownej i artystycznie skończonej całości - na co zresztą jego widzowie za mało byli wrażliwi - ale F na wywołaniu ~~[illegible]~~ dosadnych efektów, wynikających z uwypuklenia poszczególnych scen i sytuacyj, samych dla siebie.[2] Plautus, znający dobrze zamiłowania swej publiczności, w tę tendencję włożył całą swoją duszę, całą twórczość i cały temperament, i to jest jedna z tych wielkich dziedzin, w których przedewszystkiem zabłysnął jego wyjątkowy talent komiczny. Chodzi tutaj o t. zw. komizm sytuacji[1] ~~(γέλως ἀπὸ τῶν πραγμάτων Aryst.; „Situationskomik" Lipps 1898, „le comique de situation" Bergson 1913)~~ i jego objawy, przyczem oczywiście nie gra żadnej roli ta okoliczność, że w pojmowaniu istoty samego komizmu tak dalece różnią się między sobą, Lipps, Bergson, czy jeszcze ktoś inny.

F uwydatnieniu i ożywieniu fabuły*) ~~[illegible] 1907~~ a zwłaszcza

*) K. Morawski

2) Por. P. Langen, Plautinische Studien, Berlin 1886 [Berl. Stud. V. 1.], str. 89-90.

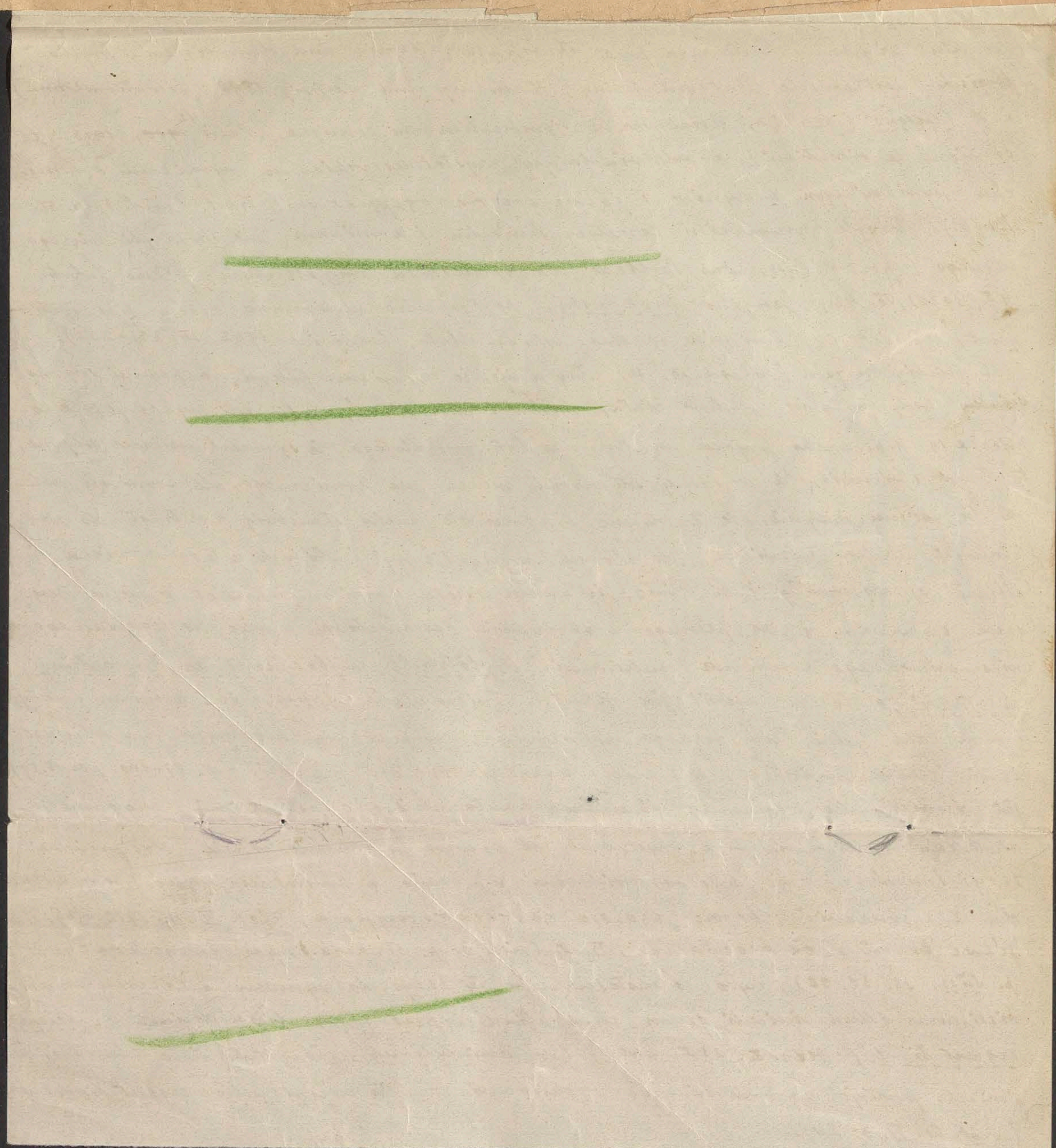
6.

Wśród niezliczonych motywów plautyńskiej komiki sytuacyjnej wybijają się

---

1) Termin, używany zwłaszcza przez Th. Lippsa (Komik und Humor, eine psychologisch-aesthetische Untersuchung, Hamburg und Leipzig 1898: „Situationskomik") i H. Bergsona (Le Rire, Essai sur la signification du comique, Paris 12e ~~1900~~, 1913: „le comique de situation"), a odpowiadający arystotelesowskiemu wyrażeniu o „śmiechu wynikającym z czynów": γέλως ἀπὸ τῶν πραγμάτων (Tract. Coisl. 3, p. 51. Kaib.). Wogóle nowocześni teoretycy śmiechu i komizmu nic stworzyli niczego nowego (por. H. Süss, Das Problem des Komischen im Altertum, Neue Jahrb. 45 (1920), str. 42; Georgius Krókowski, De Propertio ludibundo observationes aliquot, Charisteria, Casimiro de Morawski ... oblata, Cracoviae 1922, str. 231-232).

A jeżeli Bergson (w pod. str. 21.) utrzymuje, że komizm polega „na pewnej sztywności, czy usztywnieniu ruchów ciała, ducha i charakteru", czyli jeśli wykazuje, że komiczne są n.p. ruchy pajaca na sznurku ~~(str.)~~ dlatego, że są mechanicznie sztywne, to trzeba stwierdzić, że w samej sztywności niema nic komicznego, ale komizm polega tu na tem jedynie, że te sztywne i kanciaste ruchy stanowią kontrast do normalnych ruchów człowieka, do których przywykliśmy i których u tego człowieka „in effigie" ~~spodziewaćby się należało~~ (należałoby się); że zatem istota komizmu nawet w ujęciu Bergsona sprowadza się do pewnego zaskoczenia obserwatora, a więc do tego samego „niespodziewanego porwania oczekiwania" („plötzliche Auflösung einer Erwartung in Nichts"), o którem mówił już Kant. Twierdzenie Lippsa, że „komizm powstaje zawsze tam, gdzie treść naszego spostrzeżenia, wyobrażenia, lub myśli ma robić wrażenie czegoś wzniosłego, a przecież wrażenia takiego nie robi" (str. 99-100, por. str. 59), jest również tylko warjantem określenia kantowskiego o zaskoczeniu, względnie zawiedzeniu oczekiwania, - a wszystko to już dawno było powiedziane w starożytnej teorji śmiechu (περὶ γελοίου), widoczne n.p. czy to u Arystotelesa, gdy mówi o „śmiechu z zaskoczenia" (ἐν τοῖς γελοίοις τὰ παραπεποιημένα, Rhet. III. 11, 1412 a, 25; γέλως ἐκ τοῦ παρὰ προσδοκίαν, Tract. Coisl. 3. p. 51. Kaib.), por. ἐκ τῆς ἀπάτης, p. Süss, str. 30, 38), czy to w zastosowaniu tej teorji do wymowy u Cicerona: „notissimum illud ridiculi genus, cum aliud exspectamus, aliud dicitur"; „decepti exspectatione" (De Or. II, 255, 260), lub Kwintyljana, który tak samo dowodzi, że śmiech powstaje z zawiedzionego oczekiwania: „in decipiendis exspectationibus" (Inst. Or. VI. 3. 24).



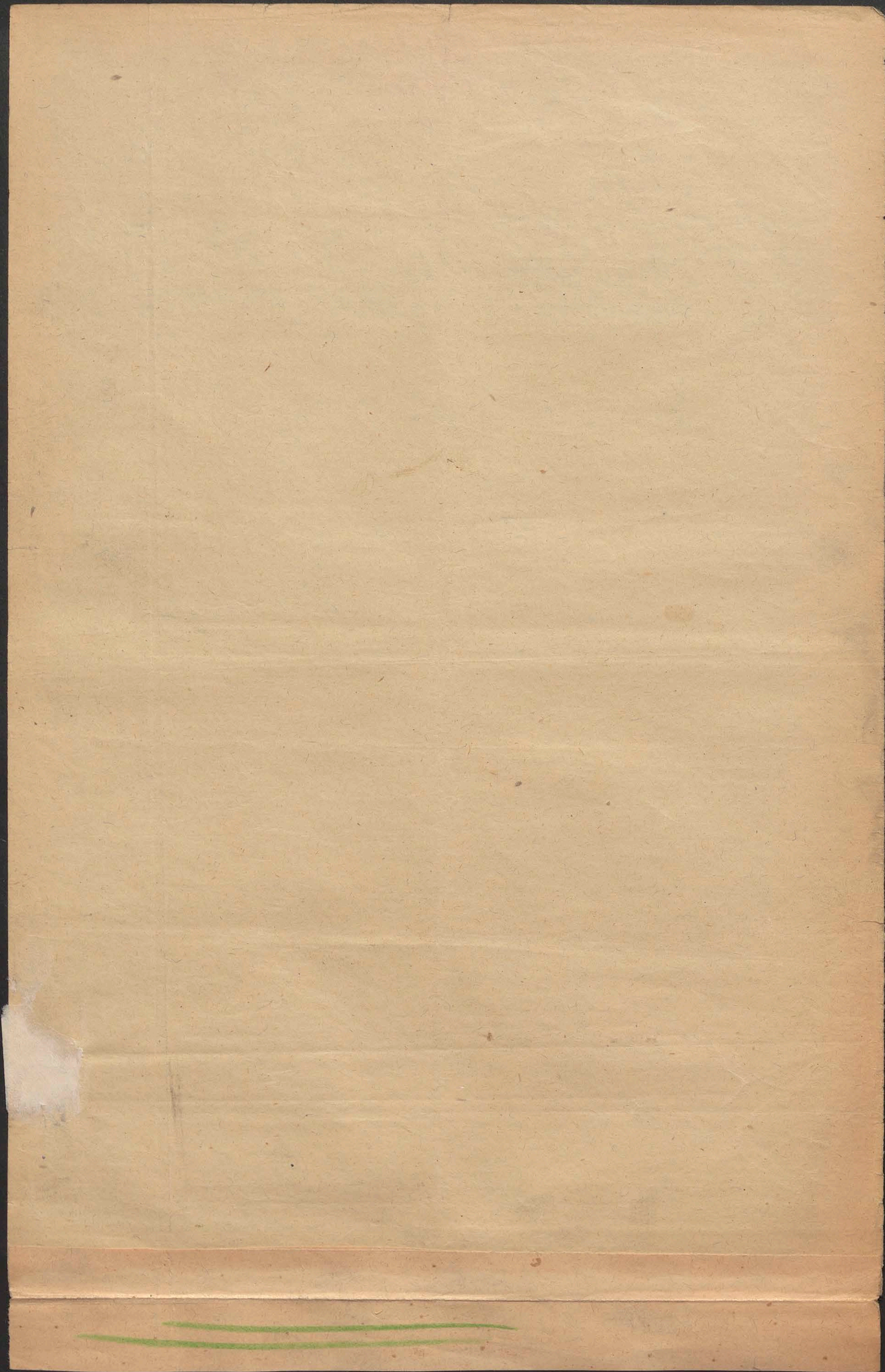
na pierwszy plan następujące czynniki, stanowiące dość szeroką skalę, od najprymitywniejszych i opartych niemal tylko na czysto fizycznych czy błazeńskich poprostu efektach, aż do najwięcej skomplikowanych, o wielkiej już finezji (środków) psychologicznej:

(Kroniki teatrów marjonetkowych (n.p. Guignola, i Karagöza) lub n.p. słynnych „lazzi" komedji dell'arte,)

A więc przedewszystkiem t.z. gierki sceniczne, „histoires sans paroles", jak mówi Bergson, polegające na czysto (materjalnych") ~~[illegible]~~ czynnikach, w rodzaju sceny 8-ej pierwszego aktu „Nowego Don Kiszota" Fredry: „Wypada Burmistrz, zawadza nogą o tapczan, na którym spał Michał i upada; zrywa się Michał, którego chwyta Małgorzata; tymczasem Burmistrz podnosi się i w najbliższem miejscu przy stole staje ---- Jakiś czas cicho chodzą; nareszcie Burmistrz bojąc się, aby do światła go nie zobaczyli, na rękach się czołgając umyka się przed Michałem; ale tyłem wsuwa się pod nogi Małgorzaty. Ta mu na krzyże upada i chwyta go za szyję; on się zrywa i tak z nią wiszącą chce uciekać" i.t.d. Są to słowa samego autora uwydatniającego w ten sposób komizm danej sytuacji; w rękopisach plautyńskich brak wszelkich objaśnień scenicznych,*) gdyż w starożytności (klasycznej) całe to pole pozostawiano wyłącznie pomysłowości reżysera (którym bywał ~~[illegible]~~ sam autor), ale niema najmniejszej wątpliwości, że zwłaszcza przy ruchliwości południowców cała masa scen plautyńskich była w ten sposób stylizowaną.

Tak n.p. sama się o to prosi końcowa scena „Epidikusa" (v. 680-), gdzie ten wygrawszy zwycięstwa, z wielkim wrzaskiem każe się jak najmocniej związać, do czego się w końcu — jak przyjąć można — wszyscy biorą wśród szarpań, popychań i przewracań, ~~[illegible]~~ powodowanych naciąganiem i popuszczaniem rzemieni przez podstępnego sługę — by potem znów dumnego niewolnika chórem na klęczkach błagać o przebaczenie. Podobną stylizację nasuwa w „(Ośle) Komedji" scena (v. 619-) między parą nieszczęśliwych kochanków, Filenjum i Argyrippusem, a dwoma niewolnikami Argyrippa, którzy, mając w swych rękach pieniądze, potrzebne dla wybawienia młodych z niedoli, wyzyskują sytuację w bezczelny sposób. A więc Filenjum musi w oczach kochanka mizdrzyć się do niewolników, potem rzucać się na szyję raz jednemu raz drugiemu, poczem oboje młodzi padają przed sługami na kolana, a wreszcie nawet Argyrippus (ὁ τοῦ ἀργύρου ἕνεκα ἵππος) musi służyć za konia, na którym jeździ po scenie jeden z niewolników, zbierając go do ~~[illegible]~~ cwału i popędzając aż do ostatniego tchu. A wiele też najkomiczniejszego zamieszania, gwałtu, krzyku, skoków, popychań, przewracań, tłuczenia naczyń i nosów musiało być w scenie biesiady w „Strachach" (v. 364-), gdy do ucztujących w najlepsze i częściowo zbyt mocno podchmielonych panów i dziewcząt, przybiegał niewolnik ze straszną wieścią, że ojciec wrócił najniespodziewaniej i lada chwila nadejdzie!

*) Drobne szczątki objaśnień scenicznych (u Plauta w rkp. V do Cist. v. 120: LENA RESTITIT) zaznaczających czasem, n.p. w Arystofanesa i Menandra występ ~~improwizowanego~~ chóru (χοροῦ) lub, jak w rękopisach Menandra, wejście, czy wyjście danej osoby (Perik. v. 425: εἰσέρχ[εται Πολέμων], v. 411: ἐξέρχ[εται] Δωρίς) nie są dostatecznym powodem, by przyjąć istnienie u starożytnych objaśnień sceniczno-stylowych na modłę nowoczesną, chociaż n.p. w znalezionym niedawno mimie greckim z bohaterką Charition (mamie) (Oxyrh. III [1903], № 413) znajduje się dosyć dużo tego rodzaju uwag (st. 43-).



masek) i gestykulacji aktorskiej, związana w ... (fabulae motoriae), granych z wielkim hałasem i szaloną werwą (clamore summo, labore maximo), jakiemi są prawie wszystkie komedje Plauta.

Oto jak opisuje nam u niego obserwujący obywatel gestykulację niewolnika, namyślającego się nad planem oszustwa:

„- - - - - - - - - - - - - patrz no tylko:
Jak on tu sobie stanął. Czoło zmarszczył, myśli.
W piersi puka palcami, jakby chciał wywołać
Serce swoje na zewnątrz. Teraz się odwraca:
Lewą ręką się wspiera od lewego boku,
Prawą liczy na palcach. W bok prawy się palnął!
Tak gwałtownie! Zapewne plan mu nie wychodzi.
Teraz trzaska palcami, znów myślą pracuje.
Raz wraz zmienia swą pozę – patrz, znów głową kręci:
I to pewnie nie dobre, co teraz wynalazł – – –
Teraz znowu „buduje" – bo podparł swą brodę
Jak kolumną – – –" (~~Mil. 200–~~) (III, 2)

Plautyński aktor bowiem – by powiedzieć z Hamletem – istotnie „grał więcej niż dla niego napisano", ale to nie „mierziło" nikogo w ówczesnym teatrze.x) Wprost przeciwnie.

(v. 370–)

Italska farsa ludowa, żyjąca w improwizowanej farsie nastąpiła tu [illegible] tak jak; (~~twarde greckie~~) polskie intermedja (z XVI–

x) jak Beaumarchais'owi (Wesele Figara) Szekspirowi (Kom. Pomyłek)

Lecz już w tym zakresie spotykamy u Plauta pewien więcej skomplikowany rodzaj komizmu, polegający na śmiesznie symetrycznem budowaniu, czyli powtarzaniu pewnych momentów sytuacji, co jest tak częstem u Moliera, a trafia się i u Fredy (~~Chrzanowski 1917~~): W „~~Kasinie~~ Pannie Młodej", przy uroczystem losowaniu panny młodej stoją naprzeciw siebie dwie partje: z jednej strony mąż-pantofel Lysidamus, co którego imieniu losuje niewolnik Olympio, z drugiej strony małżonka Kleostrata, wysuwająca jako swego kandydata niewolnika Chalinusa. W trakcie wstępnych modłów przychodzi między obu niewolnikami do kłótni, w której każde z obojga małżonków wspiera swojego pupila:

Lysidamus (rozpoczyna modły)
Na me szczęście, na pomyślność!

Olympio
Także mnie to samo!

Chalinus
Nie!

Olympio
A właśnie!

x) Por. G. Przychocki: Z wyższego teatru, „Życie Teatru" I (1920) z. 1. st. 21–27, 2. st. 18–22.

1) Fränkel, m. pod. st. 220–
2) Louis Roussel, Karagheuz ou Un théâtre d'ombres à Athènes, I–II, Athènes 1921, I, st. 24.
3) Chrzanowski, m. pod. st. 211–212.
4) F. Leo, Römische Poesie in der Sullanischen Zeit, Hermes 49 (1914) st. 167–168.

~~110~~

Inne sceny znów Plautus ~~znów~~ nawet z wyraźnem zlekceważeniem prawdopodobieństwa tak buduje, by nastręczały jak największą możliwość koniecznej gry sytuacyjnej. Są to zwłaszcza te nadzwyczaj częste, a typowe plautyńskie ~~(Fränkel 1922)~~ sceny spotkania[1], gdzie nadchodzące osoby niby się nie widzą, przez dłuższy czas pytają się uparcie: „quoia nam vox hic prope me sonat?", quis illic est?", quis revocat?" i t.p., przy czem gonią się poprostu po całej scenie, łapiąc się nieraz za poły (i zapraszając się wzajemnie do oglądnięcia się), aż wreszcie się „zobaczą" i zaczną rozmowę.

Wogóle komedje plautyńskie przedstawiały pod tym względem nadzwyczaj rozległe pole dla inwencji i sztuki samych aktorów ~~wydaje się...~~ ~~...~~ na scenie, z której zamiłowania i skłonności publiczności rzymskiej zrobiły poprostu arenę popisów dla żywiołowej mimiki (za Plauta niema jeszcze masek) i gestykulacji aktorskiej[4]; zwłaszcza w sztukach „o żywem tempie gry" (fabulae motoriae), granych z wielkim hałasem i szaloną werwą (clamore summo, labore maximo), jakiemi są prawie wszystkie komedje Plauta.

[Margin note: Italska farsa ludowa, żyjąca dziś jeszcze w improwizowanej formie neapolitańskiej, nastręcza tu masę znakomitych analogij, tak jak ~~tureckie greckie~~ Karagöz[2] i polskie intermedja komiczne z XVI–XVIII w.]

Oto jak opisuje nam u niego obserwujący obywatel gestykulację niewolnika, namyślającego się nad planem oszustwa:

„- - - - - - - - - - - - - patrz no tylko:
Jak on tu sobie stanął: Czoło zmarszczył, myśli.
W piersi puka palcami, jakby chciał wywołać
Serce swoje nazewnątrz. Teraz się odwraca:
Lewą ręką się wspiera od lewego boku,
Prawą liczy na palcach. W bok prawy się palnął!
Tak gwałtownie! Zapewne plan mu nie wychodzi.
Teraz trzaska palcami, znów myślą pracuje.
Raz wraz zmienia swą pozę – patrz, znów głową kręci:
I to pewnie nie dobre, co teraz wynalazł – – –
Teraz znowu „buduje" – bo podparł swą brodę
Jak kolumną – – –" (Mil. 200–) (II, 2) (v. 370–)

Plautyński aktor bowiem – by powiedzieć z Hamletem* – istotnie „grał więcej niż dla niego napisano", ale to nie „martwiło" nikogo w ówczesnym teatrze.x) Wprost przeciwnie.

[Margin note: * jak Beaumarchais'owi (Wesele Figara), Szekspirowi (Kom. pomyłek)]

Lecz już w tym zakresie spotykamy u Plauta pewien więcej skomplikowany rodzaj komizmu, polegający na świadomie symetrycznem budowaniu, czyli powtarzaniu pewnych momentów sytuacji, co jest tak częstem u Moliera, a trafia się i u Fredry ~~(Chrzanowski 1917)~~[3]: W „Pannie Młodej" ~~„Kasinie"~~, przy wszystkiem losowaniu panny młodej stoją naprzeciw siebie dwie partje: z jednej strony mąż-pantofel Lysidamus, co którego imieniu konkuruje niewolnik Olympjo, z drugiej sroga małżonka Kleostrata, wysuwająca jako swego kandydata niewolnika Chalinusa. W trakcie wstępnych modłów przychodzi między obu niewolnikami do kłótni, w której każde z obojga małżonków wspiera swojego pupila:

Lysidamus (rozpoczyna modły)
Na me szczęście, na pomyślność!

Olympjo
Także mnie to samo!

Chalinus
Nie!

Olympjo
A właśnie!

x) Por. J. Przybylski: Z psychologii teatru, Życie Teatru, I (1920) str. 21–27, 2 str. 18–22.

1) Fränkel, m. pod. str. 220–
2) Louis Roussel, Karagheuz ou Un théâtre d'ombres à Athènes, I–II, Athènes 1921, I, str. 24.
3) Chrzanowski, m. pod. str. 211–212.
4) F. Leo, Römische Poesie in der Sullanischen Zeit, Hermes 49 (1914) str. 167–168.

Nie bez uroku komicznego, dla znacznej w każdym razie części plautyńskiego audytoryjum, musiały być sytuacje w rodzaju najrozmaitszych bijatyk na scenie, jak n.p. w „Perrie" (w. 477-) wyrzucanie za drzwi przez uczestniczących znienawidzonego stręczyciela wśród gradu obelg, przekleństw i sypiących się na niego zewsząd szturchańców, policzków, kułaków i kufli; zgrzmocenie się wzajemne służących, jak w „~~Kasinie~~" Pannie Młodej" (w. 404, 413-in), gęste razy spadające na chełpliwego „(Żołnierza" samochwała) (w. 1394-) na Sozjasa z rąk Pseudo-Sozjasa w „Amfitryonie" (w. 370-in) lub niefortunnego pana młodego we wspomnianej już „~~Kasinie~~" (Pannie Młodej) (w. 875-in) tudzież częste okładanie pięściami po twarzy niewolnika, wrzeszczącego przytem w niebogłosy lub konsta- (niezbyt wiele sobie z tego robiącego, ale) tującego spokojnie, aż ze zrozumiałym wyrzutem, że „pan mieszka przeważnie na jego gębie" (Poen. ~~w.~~ 413-). Jest to przecież ten sam efekt (w istocie swej) komiczny, który żyje w najstarszej komedji gre- (prymitywny) ckiej, dobrze już znany (tak) Molierowi („Mieszczanin szlachcicem", „Skąpiec") i który wyzyskują po dziś dzień n.p. niektóre sceny naszych kabaretów (i cyrków), lub wszystkie „coups de bâton" francuskiego Guignola, czy turecko-greckiego Karagöza.[2]

Lecz już w tym zakresie spotykamy u Plauta pewien więcej skomplikowany rodzaj komizmu, polegający na świadomie symetrycznem budowaniu, czyli powtarzaniu pewnych momentów sytuacji, co jest tak częstem u Moliera, a trafia się i u Fredry ~~(Chrzanowski 1917)~~: W „~~Kasinie~~" (Pannie Młodej), przy uroczystem losowaniu panny młodej stają naprzeciw siebie dwie partje. Z jednej strony (mąż-pantofel) Lysidamus, co którego imieniu losuje niewolnik Olympjo, z drugiej zaś jego małżonka Kleustrata, wysuwająca jako swego kandydata niewolnika Chalinusa. W trakcie wstępnych modłów przychodzi między obu niewolnikami do kłótni, w której każde z obojga małżonków wspiera swojego pupila:

Lysidamus (rozpoczyna modły)

Na me rzucie, na pomyślność!

Olympjo

Także mnie to samo!

Chalinus

Nie!

Olympjo

A właśnie!

Italska farsa ludowa, żyjąca dziś jeszcze w improwizowanej formie neapolitańskiej, nastręcza tu mnóstwo znakomitych analogji, tak jak; ~~tureckiej greckiej~~ Karagöza; polskie intermedja komiczne z XVI–XVII w.

F jak Beaumarchais'mu („Wesele Figara") czy Szekspirowi („Kom. Pomyłek")

*) Por. G. Przychocki: Z wymowy teatru, „Życie Teatru" I (1920) str. 21-27, 2. str. 18-22.

1) Fränkel, m. pod. str. 220-

2) Louis Roussel, Karagheuz ou Un théâtre d'ombres à Athènes, I–II, Athènes 1921, I. str. 24.

3) Chrzanowski, m. pod. str. 211-212.

4) Por. F. Leo, Römische Poesie in der Sullanischen Zeit, Hermes 49 (1914), str. 167-168.

Chalinus

To mnie właśnie!

Kleustrata (do Olympjona)

On wygra, a tobie

Życie marne!

Lysidamus (do Olympjona)

Trzyj go w gębę, tę bestję przeklętą!

No więc już! (do Chalinusa) A ty pamiętaj, byś się nie zastawiał!

Olympjo

Jak mam ciąć, na płask, czy pięścią?

Lysidamus

Jak sam chcesz!

Olympjo (wali Chalinusa w gębę)

Masz tobie!

Kleustrata

Jakim prawem go dotykasz?

Olympjo

Kazał mi mój Jowisz.

Kleustrata (do Chalinusa)

Oddaj mu ty znów tak samo! (Chalinus wali Olympjona w gębę) to w swój wiersz w środku

Olympjo (do Lysidamusa)

Oj! Jowiszu! biją!

Lysidamus (do Chalinusa)

Jakim prawem go dotykasz?

Chalinus

Kazała mi Juno.

Analogiczna do pewnego stopnia, ale już znacznie wyżej pod względem koncepcji artystycznej stojącą, jest scena licytacji w „Kupcu" (w. 423–), (i n.) gdzie rywalizujący ze sobą F ojciec i syn tę samą dziewczynę rzekomo w imieniu kogoś trzeciego kupują: Gdy jeden zaczyna prowadzić tę sprawę „w imieniu pewnego starszego obywatela", drugi podejmuje to samo zlecenie „w imieniu pewnego młodzieńca"; gdy ojciec twierdzi, że jego klijent „szaleje z miłości", syn zapewnia, że jego „młodzieniec z miłości umiera" i t. d. F po cichu

Oprócz powtarzania pewnych momentów sytuacji komizm polegał tu już także na bardzo przejrzystej fikcji, że rzekomo chodzi tu o kogoś innego, a nie o tego, kto mówi – tak samo jak w „Stichusie" (w. 538–) (i n.) gdzie stary Antifo, przymawiając się zięciowi o dziewczynę, opowiada mu piękną „bajeczkę" (apologus) o pewnym teściu i zacnym zięciu, który starcowi nie tylko ściągnął nawet dwoje dziewcząt, ale nawet gotów był zaopatrzyć się w środki do życia.

Do prymitywnych pomysłów sytuacyjnej komiki należy też stłuszczenie

przeciwnika. Tak n.p. główny efekt początkowy sławnej sceny w „Amfitryonie” między Merkurem a Sozją ~~tak podobnej do sceny II. 2. między Michałem a Burmistrzem w „Dożywociu” Fredry~~ polega przedewszystkiem na tem, że Sozjas, ten który na samym początku mówi:

(w petitem) „Czyliż jest ktoś odważniejszy odemnie, lub śmielszy –”

zanim jeszcze zobaczył w ciemności Merkurego, a co ważniejsze, zanim jeszcze poczuł na sobie jego pięści, już na jego pierwsze słowa trzęsie się cały ze strachu (v. 300 in.). Podobnie w „Strachach” niewolnik swem opowiadaniem o upiorach zmusza starego do ucieczki od swego własnego domu, a w „Dniu Trzygroszowym” inny starzec, dowiadując się od niewolnika o przykrych okropnościach „zaczarowanego gruntu”, całkiem przerażony, nie chce słyszeć o jego kupnie.

Nic dziwnego, że w zakresie tej prymitywnej komiki nie brak u Planta czasem rubaszności, jak n.p. obwąchiwanie kobiecej szatki, wśród rozmaitych uwag w „Braciach” (v. 164 in.) i t.p. rzeczy, ale podkreślić należy z naciskiem, że – przynajmniej w zachowanych dziś sztukach – nie spotykamy nigdzie sytuacyj takich, w którychby sama cuchnąca rubaszność jako taka miała być źródłem całego niby-komizmu, a zwłaszcza niema u Planta tych wszystkich, z funkcjami żołądka i kiszek związanych, kloaką i gnojowiskiem tchnących efektów, w których tak lubuje się n.p. Arystofanes, później także i poeci komedji nowej, o ile kontynuują jego zamiłowania i pomysły, uczciwo nawet (Menander „elegancki”) (δοῦλος [illegible] Perinth. v. 18 Koerte), a w nowszych czasach taki Molier. Plautus okazuje tu smak lepszy niż niektórzy jego greccy mistrzowie, tak jak Fredro okazał się w tym względzie wytworniejszym od Moliera: Niektóre naturalia – sunt turpia.

Nie stroni Plautus od pikanterji, ale i tutaj jest dziwnie powściągliwy, tak jakby ~~a~~ mu owo dostojne rzymskie poczucie przyzwoitości (verecundia Romana) przekroczyć pewnej granicy nie pozwalało. I tu znów zaznaczyć trzeba, że są u niego czasem obscenizmy, ale niema takich sytuacyj, których cała komiczna wartość polegałaby jedynie na nazywaniu i wprost fizycznem traktowaniu pewnych spraw na scenie, jak to robi z zamiłowaniem u Greków Arystofanes, na italskim gruncie farsa atellańska, a w włoskim renesansie tacy pisane jak ... Kardynał Bibbiena w swej „Kalandrji” ~~(napisanej dla papieża Juljusza II)~~, lub Macchiavelli w „Mandrogoli”. Plautus przejął z greckiego oryginału i przejaskrawił zdaje się nawet (p. wyżej str.) główny pomysł „~~Kasiny~~” „Panny Młodej”, polegający na tem, że za pannę młodą przebierają niewolnika, skutkiem czego „jej” debjuty matrymonjalne obfitują w najkomiczniejsze sytuacje, ~~a~~ ale traktowanie tej sprawy przez Planta w samej akcji scenicznej ~~[illegible]~~ jest niezmiernie oględne. Podczas gdy n.p. Arystofanes (lub jakiś jego naśladowca w „komedji nowej”) nie byłby sobie darował przedstawienia na scenie momentu krytycznego (jak n.p. w scenie z Mnesilochem w „Thesmoforiadzuzach”),

a zwłaszcza szukania i odkrycia dowodów męskości u „panny młodej" (jak n.p. w „Lyzistracie") – Plautus każe o tem wszystkiem tylko opowiadać choć w dość „soczysty" sposób, – a teatr widzi już tylko efekt końcowy, tj. pędzenie przez scenę skompromitowanych obu „mężów" przez rzekomą „oblubienicę".

Komiczne sytuacje i zawikłania wytwarza dalej nieraz przypadek. W „Strachach" (v. 364 i n.) niespodziewany powrót ojca w chwili najweselszej hulanki, a w „Kupcu" (v. 667 i n.) równie nagły powrót żony, zastającej w domu mężowskim podejrzaną dziewczynę, wywołują kompletne i najkomiczniejsze zamieszanie, z tą tylko różnicą, że w „Strachach" sprytny niewolnik umie zażegnać burzę pomimo piętrzących się trudności, a w „Kupcu" bogu ducha winny mąż, który tylko przyjacielowi i sąsiadowi chciał zrobić przysługę, pod siarczystym ogniem krzyżowych pytań srogiej małżonki prawie że się przyznaje do tego -- czego nie zrobił. Broni się jednakże nieporadnie resztkami sił i kiepskich usprawiedliwień, gdy wtem nowy przypadek komplikuje sytuację: zjawia się najniefortunniej kucharz, zamówiony (przez sąsiada) na urządzenie uczty ~~[illegible]~~ i tem niedyskretnemi a złośliwemi pytaniami, nie dając się za żadną cenę odprawić, dobija ostatecznie nieszczęsnego małżonka wobec żony, przyzywającej już swego ojca na pomoc wobec jawnej, jak sądzi, zdrady mężowskiej. Nie wiele dałoby się znaleźć w całej komedji klasycznej scen, tak doskonale wyzyskujących komizm sytuacji, jak te dwie sceny z „Kupca".

Niektóre sytuacje komiczne wywołuje również motyw pozornej lub udanej choroby. W „Jeńcach" (v. 533 i n.) niewolnik Tyndarus, którego przybyły właśnie z ojczyzny Aristofontes zaczyna w groźny sposób kompromitować przed starym Hegjonem, oświadcza poprostu starcowi, że Aristofontesowi nie należy wierzyć, bo jest to znany w ojczyźnie warjat, który w atakach furji godzi na życie ojca i matki, sam nie wie co mówi, a nieraz miewa nawet napady wielkiej choroby. Gdy oburzony Aristofontes protestuje gwałtownie, Tyndarus wskazuje na jego groźny wyraz twarzy i roziskrzone oczy jako na dowód zbliżającego się ataku, czem starego na razie w zupełności przekonywa, radząc nawet niebezpiecznego furjata natychmiast związać. Gdy Aristofontes, nie chcąc dać za wygraną, próbuje rozmówić się z Hegjonem na stronie, na ucho, Tyndarus usiłuje i do rozmowy tej nie dopuścić, ostrzegając starego, że taki szaleniec gotów za pierwszem zbliżeniem nawet nos mu odgryźć.

W „Braciach" (v. 831 i n.) znakomicie udane szaleństwo Menechma II. przeraża wszystkich otaczających i sprowadza na Menechma I teścia i lekarza, którzy usiłują w najzdrowszego w świecie człowieka wmówić ciężką chorobę umysłową. Pomimo, a raczej właśnie z powodu zawziętych protestów z jego strony uznają go stanowczo za chorego na szaleństwo, zwłaszcza wobec rozstrzygającej diagnozy „sławnego" lekarza, który każe go natychmiast skrępować i przynieść do siebie, gdzie postanawia wlewać w niego przez 20 dni jakieś okropne lekarstwo.

Pannie Młodej

W „~~Kasynie~~" (w. 621-) z powodu rzekomego ataku furji u ~~panny mło-dej~~ oblubienicy, wypada przed dom pokojówka Pardaliska i udając znakomicie śmiertelne przerażenie, wśród spazmatycznych łkań pada na ręce pana domu, starego Lysidamusa, który musi ją podtrzymywać, uspokajać, nawet wachlować połą płaszcza i trzeźwić z „omdlenia" – sam przerażony do żywego okropnościami, które spryta dziewczyna (oczywiście z polecenia pani domu) „urywanemi słowy" opowiada.

Kopalniami komicznych sytuacyj są pomyłki nieporozumień i tu podstawą najlepszych efektów są najrozmaitsze, rzeczywiste, czy pozorne qui pro quo. Tak np. w „Epidikusie" Perifanes uważa za swoją córkę, wychowaną na obczyźnie – całkiem obcą lutnistkę, którą mu podsunął niewolnik, a za niebezpieczną kochankę syna i rywalizującego z nim oficera znów inną dziewczynę, przez tegoż niewolnika podstawioną. Niezrównane jest osłupienie i pasja starego, gdy oficer, mając odkupić od niego swą kochankę, oświadcza na widok tej dziewczyny że to „wcale nie ta" (w. 475-) i gdy w chwilę później matka „podrzona", na widok „odnalezionej" córki również oświadcza, że „to nie ta". (w. 570-). Swawolna dziewczyna kpi sobie jeszcze ze starego, tytułując go mimo wszystko „ojczulkiem". W „Kupcu" (w. 700-) kucharz złośliwy udaje uparcie wobec starej a groźnej żony Lysimacha, że jego uważa za bohatera miłosnej awantury, a ją właśnie za ową piękną kochankę; co gorsza, żona sama uważa znów dziewczynę, przez sąsiada kupioną, za kochankę najniewinniejszego w świecie męża i stąd cała farsa. Najsłynniejsze nieporozumienie, które przeszło nawet w całości do literatury europejskiej ~~(Molier Skąpiec F 3)~~ znajduje się w tej scenie „Skarbu" (w. 731-), gdzie stary skąpiec, Eukljo, niepocieszony po zaginięciu swego skarbu, w rozmowie z młodzieńcem, przyznającym się ze skruchą do uwiedzenia jego córki, mówiącym ciągle o „niej", nie może się z nim porozumieć, bo ma na myśli jedynie --- swą ukochaną stągiewkę z pieniędzmi.

Komizm takich nieporozumień i pomyłek potęguje się oczywiście przez wprowadzenie motywu sobowtórów, jak n.p. w tylu, po części dziś zaginionych, scenach „Amfitrjona", gdzie mamy ~~podobnie jak w „Nikt mnie nie zna" Żądzy~~ i pana i służącego w dwóch osobach i gdzie dochodzi do tego (w. 455-), że Sozjas, widząc swojego sobowtóra, po dość bolesnej z nim rozmowie zaczyna naprawdę wierzyć, że rzeczywiście gdzieś „sam siebie zagubił" – lub w „Żołnierzu", gdzie spryta dziewczyna przebiega przez tajne przejście z jednego domu do drugiego, a (wyjątkowo) głupi niewolnik, widząc ją raz tu, raz tam, jest święcie przekonany, że ma z bliźniaczemi siostrami do czynienia, co go zupełnie dezorjentuje, choć nawet dziewczynę raz jeden za rękę przytrzymuje. Niewyzyskany (w dzisiejszym naszym tekście) motyw ten mamy również w „Siostrach", a szczyt komicznych nieporozumień na nim opartych osiągnął Plautus w „Braciach", gdzie mamy aż ~~4~~ 11 jedenaście czarto innych qui pro quo. Kolejno wszystkie osoby

Sozjas

[illegible]
rozpowszechniony, bo występuje on w całej komedjowej literaturze europejskiej, przez wszelkie komedje Odrodzenia (n. p. Bibbieny „Calandria") aż do Szekspira (Wesołe Kumoszki z Windsoru", „Jak się wam podoba" ~~„The merry wives of Windsor", „As you like it"~~), Moljera („Podrzewiec", „Szelmowskie sztuczki Skapena", „Mieszczanin szlachcicem", „Sycyljanin", „Pan de Pourceaugnac"), Beaumarchais'go („Wesele Figara"), Sheridana („The School for scandal"), Da Pontego („Cosi fan tutte"), Fredry („Pierwsza lepsza", „Lita et Comp.", „Nowy Don Kiszot", „Nikt mnie nie zna", „Gwałtu co się dzieje") i nawet najnowszych, jak Molnar („Oficer gwardji"), Krzywoszewski („Głupiec") i w. i.

„Poskromienie złośnicy", „Noc Trzech Króli"

Zabłockiego („Balik gospodarski"),

W Plauta występuje ten motyw najefektowniej w komicznych sytuacjach ~~[illegible]~~ „Panny młodej" ~~[illegible]~~ wynikłych stąd, że podtatusiały Don Żuan, któremu zdaje się, że jest u szczytu swych marzeń, w noc poślubną zabiera się, tak jak i podstawiony mąż, zamiast do Kasiny, do przebranego za dziewczynę niewolnika, a ten pędzi wreszcie od siebie jednego i drugiego, a zwłaszcza skompromitowanego starego „pana młodego" przez całą scenę, aż przed triumfującą prawowitą małżonkę. Tutaj motyw przebrania wraz z wynikłemi zeń sytuacjami stanowił sam dla siebie istotną treść komedji (w jej drugiej części) – zresztą bowiem motyw ten jest jedynie środkiem, prowadzącym do osiągnięcia jakiegoś dalszego celu, stanowiącego całość, lub część rozwiązania zasadniczej intrygi. Tak n. p. w „Oślej Komedji" obcy kupiec, pomimo całej swej ostrożności wydaje ostatecznie wszystkie pieniądze – co decyduje o całej sprawie – w ręce chytrego Leonidasa, przedstawiającego się ~~[illegible]~~ za upoważnionego do odbioru tej sumy dozorcę niewolników, w „Żołnierzu" rywal zarozumiałego samochwała zabiera mu z przed nosa dziewczynę, przebrawszy się za właściciela statku, na którym ma ona odjeżdżać, w „Persie" zaślepiony stręczyciel, łakomiąc się na „perską" brankę (którą mu podsuwa do kupna przebrany za Persa niewolnik) i wpada przez to w ostateczną zasadzkę, podobnie jak inny stręczyciel w „Punijczyku" daje się podejść rzekomemu cudzoziemcowi, za którego się przebrał chytry niewolnik. Kapitalne sytuacje wytwarza tego rodzaju przebieranka w „Pseudolusie", gdzie najwstrętniejszemu ze wszystkich stręczycielowi wydziera

sługi: kucharz, służba, pasożyt, lekarz, nie wyłączając kochanki i najbliższej rodziny, żony i teścia, biorą w najpocieszniejszych sytuacjach jednego Menechma za drugiego, przyczem kulminacyjnym punktem jest, skutkiem udawania szaleństwa przez jednego, wmawianie choroby i niemal aplikowanie lekarstw drugiemu, którego istotnie jak prawdziwego furjata ubezwładniają.

Pomysł sobowtórów jest bardzo stary i bardzo rozpowszechniony. Początek swój w literaturze klasycznej zawdzięcza on zapewne Homerowi i jego zwyczajowi, by bogów wprowadzać pod postacią ludzi, a stąd przejęła motyw ten liryka chóralna i tragedja grecka. Tak np. znajdujemy u Stesichorosa, a później u Eurypidesa opowieść o sobowtórze Heleny trojańskiej, streszczającą się w tem, że jej odbicie jedynie (εἴδωλον) było w Troi, podczas gdy Helena prawdziwa dostała się za wolą bogów do Egiptu i tam ją odnalazł Menelaus. Komiczne zaś ujęcie i rozpowszechnienie uzyskał motyw sobowtórów w „greckiej komedji nowej", gdzie tytuły „Bliźniacy" (Δίδυμοι wzgl. Δίδυμαι) znajdujemy pod nazwiskiem poetów: Antifanesa, Anaxandridesa, Alexisa, Xenarcha, Aristofona, Eufrona i Menandra.

Najłatwiej stworzyć sytuację qui pro quo za pomocą przebrania, względnie podstawienia danej osoby za inną – i prymitywnego tego motywu używa Plautus wcale często i z wielkiem powodzeniem. Jest to z jednej strony pomysł bardzo dawny, bo mają go już autorowie „starej attyckiej komedji", jak Arystofanes, przedstawiający n.p. w „Thesmoforiadzuzach" Mnesilocha przebranego za kobietę, tudzież przedstawiciele „komedji nowej", jak na to wskazuje z niej przejęta przez Owidjusza (p. wyżej str.) opowieść o Heraklesie, przebranym za Omfalę, – z drugiej strony bardzo rozpowszechniony, bo występuje on w całej komedjowej literaturze europejskiej, przez wszystkie komedje Odrodzenia (n.p. Bibbieny „Calandria") aż do Szekspira („Wesołe kumoszki z Windsoru", „Jak się wam podoba", „Poskromienie złośnicy", „Noc Trzech Króli"), Moljera („Postrzeleniec", „Szelmowskie sztuczki Skapena", „Mieszczanin szlachcicem", „Sycyljanin", „Pan de Pourceaugnac"), Beaumarchais'go („Wesele Figara"), Sheridana („The School for scandal"), Da Pontego („Così fan tutte"), Zabłockiego („Balik Gospodarski"), Fredry („Pierwsza lepsza", „Lita et Comp.", „Nowy Don Kiszot", „Nikt mnie nie zna", „Gwałtu co się dzieje") i nawet najnowszych, jak Molnar („Oficer gwardji"), Krzywoszewski („Głupiec") i t. i.

W Plauta występuje ten motyw najefektowniej w komicznych sytuacjach „Panny młodej", wynikłych stąd, że podtatusiały Don Żuan, któremu zdaje się, że jest u szczytu swych marzeń, to noc poślubną zabiera się, tak jak i podstawiony mąż, zamiast do Kasiny, do przebranego za dziewczynę niewolnika, a ten pędzi wreszcie od siebie jednego i drugiego, a zwłaszcza skompromitowanego starego „pana młodego" przez całą scenę, aż przed triumfującą prawowitą małżonkę. Tutaj motyw przebrania wraz z wynikłemi zeń sytuacjami stanowi sam dla siebie istotną treść komedji (w jej drugiej części) – zresztą bowiem motyw ten jest jedynie środkiem, prowadzącym do osiągnięcia jakiegoś dalszego celu, stanowiącego całość, lub część rozwiązania zasadniczej intrygi. Tak n.p. w „Oślej Komedji" obcy kupiec, pomimo całej swej ostrożności wydaje ostatecznie wszystkie pieniądze – co decyduje o całej sprawie – w ręce chytrego Leonidasa, przedstawiającego się za upoważnionego do odbioru tej sumy dozorcę niewolników, w „Żołnierzu" rywal zarozumiałego samochwała zabiera mu z przed nosa dziewczynę, przebrawszy się za właściciela statku, na którym ma ona odjeżdżać, w „Persie" zakochany stręczyciel łakomi się na „perską" brankę (którą mu podsuwa do kupna przebrany za Persa niewolnik) i wpada przez to w ostateczną zasadzkę, podobnie jak inny stręczyciel w „Punijczyku" daje się podejść rzekomemu cudzoziemcowi, za którego się przebrał chytry niewolnik. Kapitalne sytuacje wytwarza tego rodzaju przebieranka w „Pseudolusie", gdzie najwstrętniejszemu ze wszystkich stręczycielowi wydziera

~~-195-~~ 197-

drzewcyną najsprytniejszy ze wszystkich niewolników przy pomocy przebranego i podstawionego posłańca – a to w tej chwili właśnie, kiedy stręczyciel daje wyraz największej pewności siebie i najautentyczniejszego człowieka właśnie za podstawionego uważa (p. wyżej st.). ~~podobnie~~ ~~w~~ ~~fortele~~ ~~przebieranka~~ ~~w „Dniu trzyzłotowym", gdzie sykofanta, przebrany za posłańca od pewnego mieszkanego syna obywatela, na tego właśnie człowieka wpada i nie wiedząc o tem, kłamie bezczelnie i coraz pocieszniej z kłamstwa w kłamstwo~~.

Wszędzie tutaj celem przebieranki było dokonanie podejścia, czyli urzeczywistnienie jakiegoś fortelu – co jest przecież zresztą głównym z reguły figlem sztuk plautyńskich, najczęściej w formie typowej „argenti circumductio", „falli per servom senem". Komizm zaś wytworzonych w ten sposób sytuacyj, jakkolwiek ἐκ τῆς ζωῆς, jak mówi Arystoteles, polega na zadowoleniu i radości, jaką daje widzom to zwabianie znienawidzonego, lub z góry na ośmieszenie przeznaczonego człowieka w zasadzkę, to przechodzenie go i oplątywanie sidłami intrygi w myśl znanego im planu, aż do ostatecznego triumfu sympatycznego szelmy-sprycjarza, po którego stronie staje przecież zawsze każda publiczność, a zwłaszcza południowa, gloryfikująca z takim zapałem każde „imbroglio". (imbroglio) Co za satysfakcja dla tych (widzów znających plan cały), gdy to oszustwo dokonywa się prawie że w porozumieniu z nimi, jak to widzimy n.p. w owej scenie „Strachów" (v. 832–), gdzie Tranjo, wyprowadziwszy (co dopiero) w pole obu staruchów, robi wobec nich jakieś bezczelnie triumfujące, ale tylko dla publiczności (zrozumiałe i dla niego) aluzje do ~~j~~tego szelmostwa, lub w „Persie", gdzie Sagaristjo, podając stręczycielowi swe długie, przedziwne a zawierające wyjaśnienie całego fortelu nazwisko (v. 700–), przechwala się zuchwale, w żywe oczy oszukanemu – i to (w sposób znów) tylko ~~[illegible]~~ (samemu intrygantowi) i publiczności zrozumiały. ~~tym po mistrzowsku wykonanym podstępem.~~ Oszustwo, to przecież jeden z tych najelementarniejszych motywów komizmu, którego prototyp wykazał Bergson w owym „pantin a ficelles", pajacu na sznurku, rozśmieszającym dziecko, – bo przecież niczem innem, (tylko jak) pajacami w ręku sprytnych niewolników są n.p. ci ~~[illegible]~~ surowi czy pobłażliwi, ale (zwykle) ~~[illegible]~~ starzy niemądrzy ojcowie, zarozumiali żołnierze, ~~[illegible]~~ znienawidzeni stręczyciele – wszyscy ~~[illegible]~~ z reguły ~~tylko po to~~ w komedji istniejący, (tylko po to) by byli ostatecznie oszuk~~[illegible]~~ani, (ośmieszani) (zmaltretowani).

Możliwe są oczywiście kombinacje kilku motywów na raz, jak n.p. w słynnej owej scenie „Amfitjona" (v. 153–), na którą (in) złożyło się spotkanie (Sozji przez Merkurego), bijatyka (Merkur okłada Sozję) i gra pro quo za pomocą sobowtórów (Merkur pod postacią Sozji).

Nie brak nakoniec u Plauta sytuacyj komicznych opartych na subtelniejszych już motywach. Stale niemal całą sytuację zawiera Plautus na włosku, gdy widz z zapartym oddechem ~~[illegible]~~ (drży), ~~[illegible]~~ (czy) też sobie ten niby szelma da radę :: by za chwilę z tem większem jeszcze zadowoleniem podziwiać jego wydostanie się z matni: w „Strachach" (v. 532–)

udało się Trajonowi znakomicie powstrzymanie wracającego nie w porę ojca od wejścia do domu (gdzie syn za pożyczone bez wiedzy rodzica pieniądze urządził sobie hulankę), a to pod pozorem, że tam coś straszy – gdy nagle, najniespodziewaniej i najniepotrzebniej, zjawia się lichwiarz i pomimo wszelkich wysiłków Trajona, by natręta niepostrzeżenie usunąć, nim się stary spostrzeże, zaczyna z wielkim wrzaskiem domagać się procentów od sumy pożyczonej młodemu. Zdaje się, że cały, tak świetnie obmyślany podstęp, runie teraz jak domek z kart – ale Trajo wywija jeszcze jednego koziołka i ratuje w zupełności sytuację, udowadniając staremu niezbicie, że syn musiał przecież pożyczyć owych pieniędzy, by kupić nowy dom, wobec rozpanoszenia się strachów w starym i t. d. W „Pseudolusie" (v. 984 in) stręczyciel Baljo w rozmowie z rzekomym Harpaxem, podstawionym przez Pseudolusa posłańcem od żołnierza, pyta się go nagle o nazwisko owego żołnierza. Przekupny sykofanta nazwiska tego nie wie; stojący obok Pseudolus aż drży z obawy, że tak misternie ułożony plan w tej chwili w niwecz się obróci – ale kuty na wszystkie cztery nogi fałszywy Harpax daje sobie znakomicie radę i każąc Baljonowi rozpoznać pieczęć na liście odwraca pytanie tak zręcznie, że sam Baljo to nazwisko mu podaje. [Innym razem Plautus bardzo przecznie chwyta komizm nieudałego podejścia, jak n. p. w „Dniu trzygroszowym", gdzie sykofanta, przekupny za posłańca od Charmidesa (którego nie zna), na niego właśnie wpada (v. 843 in) i najprzeciwniej brnie z kompromitacji w kompromitację, lub w „Pannie młodej", gdzie stary dowżnan – mężulek, świeżo zakochany w pięknej służącej, usiłuje wszystko zatuszować nagłą czułością wobec żony – ale ta o wszystkiem wie i łapie go na każdem słowie (v. 217 in).

~~[illegible] Grecka komedja nowa, słusznie nazwana „zwierciadłem życia", ~~[illegible]~~ dawała pomimo ~~[illegible]~~ pewnej ~~[illegible]~~ zbyt tendencji w kierunku wywołania efektu humorystycznego, dużo ~~możliwości~~ sytuacyj poważnych, patetycznych, czy tak nawet tragicznych, jak samo nieraz życie; nadto zaznaczył się tu wyraźnie wpływ tragedji, zwłaszcza eurypidesowskiej. Tych sytuacyj nie uniknęli – bo ich zresztą nie unikali – najwięksi komedjopisarze, jak o tem świadczą w zakresie greckich wzorów Plauta dawne i nowsze fragmenty i sam Menander (za nim Terencjusz) – a w nowszych czasach choćby Moljer (n. p. Tartuffe p. Boy, Skąpiec) i nasz Fredro (n. p. „Wychowanka", p. Chrzanowski, 1917, Kucharski, 1921)~~ [Interdum tamen et vocem comoedia tollit (Hor. A. P. 93.), ale

(Plautus, który dążył przedewszystkiem do wywołania efektu komicznego, lekceważył wogóle (nastroje sytuacje i patetyczno tragiczne greckich oryginałów (jak n. p. przy umotywowaniu monologów, p. wyżej str.), a instynktownie odczuwając zasadę, ~~najwyraziściej dopiero~~ w tej formie sformułowaną dziś, ~~(Bergson 1913)~~ (że wszelkie wzruszenie uczuciowe jest wrogiem komizmu: „le rire est incompatible avec l'émotion"[1],

---

1) Bergson, m. pod., str. 142. Pokrywa się to mniej więcej z takiemi opisami starożytnych autorów, jak n. p.: „in comoedia turpe tragicum" (Cic. de opt. [illegible] ... 401-402: „Le comique, ennemi ... [illegible] des douleurs." [illegible]

~~co jednak~~ ~~ale~~ ~~czynokolo pokrywał się wewnętrznej z tablicami starożytnemi opisywanymi, jak np. „in comoedia turpe tragicum" (Cic. De opt. gen. or. 1)~~ – nastrojom tym wypowiedział stanowczą wojnę i poza niewielu wyjątkami, w których na scenę, choć niechętnie, ustąpił wobec zasadniczej tendencji greckich oryginałów, zwłaszcza w „Jeńcach" i „Dniu Trzygroszowym", lub gdzie zrobił koncesję na rzecz rzymskich zamiłowań, jak w tyradzie Alkmeny na cześć „virtus" w „Amfitryonie" – odniósł na całej linji decydujące zwycięstwo.

Możnaby nawet powiedzieć, że Plautem kieruje jakby jakaś obawa przed patetycznością – jakby jakiś ~~co nazwałem wyżej~~ „horror sublimitatis", który go zmusza do rozbijania wszystkich poważnych nastrojów i przerabiania ich, nieraz w bardzo prymitywny, ale zawsze skuteczny sposób, na sytuacje nawskróś komiczne (p. wyżej str.   ) N. p. taka scena spotkania się po wielu latach i rozpoznania dawnych kochanków w „Epidikusie": Patos, leżący bezwątpienia w koncepcji samej sceny w greckim oryginale – jak to przypuszczać możemy choćby na podstawie analogji z na wskroś tragicznem ujęciem sceny rozpoznania w „Perikeiromene" Menandra[1) ~~(Maas 1913)~~] – zastąpił Plautus w zupełności stylizacją komiczną, gdy oboje dawnych kochanków ustawia po obu stronach sceny, każe im się niby widzieć, niby nie widzieć, zbliża ich krok za krokiem ku sobie wśród rozmaitych komicznych ceregieli (resztki tragicznej stichomytji), aż wreszcie zrzuca ich sobie w objęcia, jak dwie marjonetki.

Podobnie też i miłość, ten nieodzowny składnik wszystkich prawie jego komedyj, ów motyw, który zresztą z reguły bywa powodem najrozmaitszych wzruszeń, więcej lub mniej patetycznych, różnych wybuchów rozpaczy i nieszczęścia (n.p. cała rola Polemona w Perikeiromene Menandra, z powodu rzekomej zdrady Glykery) w plautyńskich sztukach nie wywołuje u widzów żadnych wzruszeń ani zmartwień: Rozśmiesza ich jedynie, bo – rzecz charakterystyczna – parę kochanków w literaturze poznali Rzymianie po raz pierwszy właśnie w rubasznie zdrowem, komicznem ujęciu.

Tak n.p. „Kurkuljo" zaczyna się od schadzki dwojga niezamężnych kochanków, przy niezmiernie wielu trudnościach urzeczywistnionej, wśród ciemnej nocy, przy blasku pochodni – a więc, rzecby można, z wszystkiemi akcesoryjami romantycznemi. Plautus jednak już sam wstęp rozśmiesza przez to, że każe nadmiernie tkliwemu kochankowi już same drzwi mieszkania kochanki witać z szczerserdecznem wylaniem, co jego niewolnik w lot podchwytuje i wykpiwa – a później ten sam niewolnik, jakkolwiek ciągle zbiera za to szturchańce i policzki, w rubaszny sposób dworuje sobie z czułości swego pana, ilustrując i komentując po swojemu a w nader soczysty sposób wszystkie jego wybuchy apetytu w miłosnej rozmowie z kochanką.

~~V. Kupiec" mieszczańskie zakochany młodzieniec~~
Jest to typowy u Plauta sposób ośmieszania poważnych sytuacyj zapo-

1) P. Maas, Zu Menander, Rhein. Mus. 68 (1913), str. 361-362.

mocą przesadnego stylizowania afektów i akompanjamentu błazeństw ~~dodatkowej~~ (figury odpowiedniej)

W „Kupcu" nieszczęśliwy w miłości młodzieniec, pobity w swych zabiegach miłosnych przez ojca-rywala i pozbawiony przez niego kochanki, postanawia sobie życie odebrać, co wypowiada w rozdzierającym serce monologu. Sytuacja tragiczna – ale Plautus ośmiesza ją jednem pociągnięciem, gdy każe zrozpaczonemu do ostateczności młodzieńcowi – – – radzić się spokojnie przyjaciela, „jakąby też w danym wypadku śmierć uważał za najodpowiedniejszą" (w. 483). – Po jakimś czasie młodzieniec zmienia plan i postanawia iść na dobrowolne wygnanie. W stroju podróżnym, z wszystkiemi przyborami do drogi, z pasem, z mieczem, flaszką na oliwę, w ciężkim płaszczu, wychodzi i we wzruszającej przemowie żegna na zawsze swój dom ojczysty (w. 830 in) – chwila na wskroś wzruszająca, ale jakże się zmienia nastrój sceny w rozmowie z przyjacielem, gdy zależnie od otrzymywanych od niego wiadomości, dobrych lub złych, raz rozwesela owe oblicze i zrzuca ze siebie całe ubranie podróżne wraz z wszystkiemi przyborami, by wdziać strój i płaszczyk codzienny, lub zaraz potem (na nowo) robi ~~uprzednio~~ minę grobową, zrzuca strój domowy i ubiera się ~~na nowo~~ z powrotem od stóp do głów do drogi, apostrofując – – – swe nogi, „by go prosto biegiem aż na Cypr zaniosły!"*)

Zupełnie analogiczną, komicznie tragiczną sytuację mamy w „Komedji skrzynkowej" (w. 639 in), gdzie nieszczęśliwy w swej miłości młodzieniec, ~~przygotowując~~ ~~[illegible]~~ z mieczem w ręku z wielkim patosem wzywa Śmierci, „by go przyjęła do siebie", ale z tego wszystkiego zastanawia się jedynie skrupulatnie nad tem, – – – „z której strony się pchnąć, z prawej, czy lewej", i ostatecznie cennego swego życia bynajmniej na szwank nie narasza.

Patrząc na tę robotę Plauta, gdy przetwarza on te wszystkie tragiczne i patetyczne sceny na komiczne i wesołe, chciałoby się powtórzyć ów okrzyk jednej z jego figur: „ut paratragoedat carnufex!"[x] Bo też Plautus zresztą niejednokrotnie całe sceny znanych tragedyj parodjuje [1] ~~(Michaut, 1921)~~ lub trawestuje patetyczność stylu epickiego. Tak n.p. w „Siostrach" Chrysalus, pewny zwycięstwa nad starym Nikobulem, którego porównuje z oblężonym Priamem, biada w tragiczny sposób nad jego losem w długiej tyradzie, stanowiącej zapewne wyraźną allusję do jakiejś znanej widzom tragedji z cyklu trojańskiego:
arji z

O! Ty Trojo! O! Ojczyzno! Pergamie, Prijamie!
Jużeś przepadł, mój staruchu, bo ja cię obiję
Berbitoinie o czterysta złotych filippejskich!

*) Dziwne, że F. Leo, Plaut. Forsch.[2] str. 134, wziął tę scenę na serjo.
1) Michaut, Plaute, II, str. 191.

J. Marouzeau, Pour mieux comprendre les textes latins (Essai sur la distinction des styles), Revue de Philol. 45 (1921), str. 180 i n.

x) Por. Maxim. Richter, ~~Praesorum~~ Priscarum poëtarum et scriptorum de se et aliis iudicia, Lipsiae 1914 [Comment. Phil. Jen. XI, 2.], str. 13 i n.

„Te tabliczki, które niosę z pieczęcią, z podpisem,
Nie są teraz tabliczkami; jest to koń drewniany,
Przez Achajów tu wystany i t. d." (p. wyżej str.)

W „Pseudolusie" przebiegły krętacz, po odniesionem właśnie siedmio-wolkiem zwycięstwie w myśl interesów młodego pana, wita go słowami: [przybrawszy pozę majestatyczną,]

„Io! Te, te, turanne, te, te ego, qui imperitas Pseudolo,
Quaero...
Ciebie, Królu, ciebie szukam, ty władco Pseudola i t. d." (w. 703 i n.)

Które, wraz ze swą alliteracją, stanowią wyraźną i dowcipną trawestację znanego ustępu ze świeżo widocznie w tym czasie opublikowanych początkowych partyj narodowej epopei („Annales") Enniusza:

„O Tite tute Tati tibi tanta turanne tulisti
pectora ... (. 109. Vahl.).[1]

Jeśli zaś bohater homerycki, czy tragiczny przemawia czasem z zachętą do swojego własnego ducha (np. κραδίην ἠνίπαπε μύθῳ: τέτλαθι δὴ κραδίη), to bohater plautyński (niewolnik) w analogiczny, ale jakże odmienny sposób, apostrofuje swoje serce: „Animo quiescis, cor meum? I directum ac suspende te!"...

„Siedźże cicho, serce moje! Albo idź do kata
I tam powieś się najlepiej!"... (Capt. 636 i n.).

...sob z zamkniętego świata fabuły. I tak żołnierz, który wchodząc na scenę, wyjątkowo nie ma się przedstawić, zapowiada ... publiczności, by nie wyczekiwała jego bajań o bitwach (Truc. 482 i n.), stręczyciel oszukany sromotnie zapewnia ... widzów, że już się na scenie nie pokaże (Pseud. 1234 i n.), Pseudolus przedstawia widzom znienawidzonego stręczyciela, mówiąc, że jest to „wspólny ich wróg: inimicus communis meus, atque vostrorum omnium" (w. 583; por. Most. w. 280 i n.), ojciec i syn, licytujący w „Kupcu" wciągają w akcję swą także i publiczność (w. 434 i n.), biesiadnicy rozważają czasem, czyby też i widzów do udziału w uczcie nie zaprosić (Rud. 1418, Pseud. 1330 i n.), a niewolnicy w Stichusie, ucztując na scenie, już do swej zabawy wciągnęli nawet muzykanta teatralnego, odrywają mu klarnet od ust i każą pić: „bibe tibicen!" (v. 715 i n.). [Publiczności przytem dostają się nieraz ostre przycinki. Tak n.p. Agorastokles w „Punijczyku", w trakcie całej akcji zaleca Hannonowi streszczanie się w opowiadaniu, „bo" – (jak mówi) „publiczności już się pić chce" – „sitiunt qui sedent" (w. 1224 i n.), a w „Kupcu" (v. 160 i n.) rozmawiający zastanawiają się nagle, czy nie należałoby „mówić ciszej, by nie pobudzić śpiących słuchaczy".

Ten ciekawy u Plauta objaw, że często umyślnie nie pozwala swym osobom zapomnieć o istnieniu publiczności (p. Mil. w. 862), występuje zwłaszcza

*) Niebardzo mądry Euanthius (De fab. III. 5) nie poznał się na tych parodjach, i biorąc je na serjo, nazywa je „przeskakiwaniem do tragedji" (in tragoediam transsilire).

1) J. Mazurzak, l. c., str. 182.

Te tabliczki, które niosę z pieczęcią, z podpisem,
Nie są teraz tabliczkami; jest to koń drewniany,
Przez Achajów tu wystany i.t.d." (p. wyżej str.)

W „Pseudolusie" ~~...~~ przebiegły krętacz ~~...~~, po odniesionem właśnie ostatecznie zwycięstwie ~~...~~ w myśl interesów młodego pana, F wita go słowami:
Io! Te, te, Turanne, te, te ego, qui ~~...~~ imperitas Pseudolo,
Quaero ...

F przybrawszy pozę majestatyczną,

To wszystko było robione komicznie z tragiczności i patosu*, ale bardzo często robi Plautus ~~...~~ takie komedję ... z samej swojej komedji, kpiąc sobie w szwidzdzalski sposób z całej iluzji scenicznej i stwarzając przez to arcyzabawne sytuacje. [Plautus bowiem każe niekiedy ~~...~~ osobom swych sztuk bez względu na stadjum akcji, w którem się znajdują, komunikować się wprost z publicznością i chwilowo wytrącać się przez to w komiczny sposób z zamkniętego świata fabuły. I tak żołnierz, który wchodząc na scenę, wyjątkowo nie ma się przechwalać, zapowiada ... publiczności, by nie wyczekiwała jego bajań o bitwach (Truc. ~~w.~~ 482 i n.), ~~...~~ stręczyciel oszukany sromotnie zapewnia ... widzów, że już się na scenie nie pokaże (Pseud. ~~w.~~ 1234 i n.), Pseudolus przedstawia widzom znienawidzonego stręczyciela, mówiąc, że jest to „wspólny ich wróg: inimicus communis meus, atque vostrorum omnium" (v. 583; por. Most. w. 280 i n.), ojciec i syn, licytujący w „Kupcu" wciągają w akcję swą także i publiczność (w. 434 i n.), biesiadnicy zarzekają czasem, czy też i widzów do udziału w uczcie nie zaprosić (Rud. ~~w.~~ 1418, Pseud. w. 1330), a niewolnicy w Stichusie, ucztujący na scenie, już do swej zabawy wciągnęli nawet muzykanta teatralnego, odrywają mu klarnet od ust i każą pić: „bibe tibicen!" (v. 715 i n.). [Publiczności przytem dostają się niekiedy ostre przycinki. Tak n.p. Agorastokles w „Punijczyku", w trakcie całej akcji zaleca Hannonowi streszczanie się w opowiadaniu, „bo" (jak mówi) „publiczności już się pić chce" — „sitiunt qui sedent" (w. 1224 i n.), a w „Kupcu" (v. 160 i n.) rozmawiający zastanawiają się nagle, czy nie należałoby „mówić ciszej, by nie pobudzić śpiących słuchaczy".

Ten wybryk u Plauta objaw, że często umyślnie nie pozwala swym osobom zapomnieć o istnieniu publiczności (p. Mil. w. 862), występuje zwłaszcza

*) Niebardzo mądry Evanthius (De fab. III.5) nie poznał się na tych parodjach i biorąc je na serjo, nazywa je „przeskakiwaniem do tragedji" (in tragoediam transsilire)."

1) J. Mazurczak, l.c., str. 182.

wtedy, gdy ktoś czegoś szuka na scenie. Tak n.p. w „Komedji skrzynkowej" (w. 678 i n.) Haliska, szukając swej zaginionej skrzyneczki, zwraca się po chwili wprost do widzów: „moi drodzy ludzie, może kto z was widział, kto zabrał skrzyneczkę, powiedzcie tedy", w „Skarbie" (w. 715 i n.) stary, podejrzliwy skąpiec Eukljo, naszukawszy się swej szkatuły z pieniędzmi, w sławnym i naśladowanym przez Moljera monologu, zaczyna lamentować („Skąpiec", IV. 7) zaklina --- widzów, by mu przecież powiedzieli, kto mu ją ukradł; widząc, że publiczność się śmieje, woła ze złością: „Czegóż się śmiejecie? Znam ja was dobrze – wiem jak wielu tu siedzi złodziejów, którzy udają porządnych ludzi!" Są to szczegóły, mogące uchodzić za prototyp takich „jeux de scène" jak n.p. sławna u Moljera ucieczka Pourceaugnac'a w publiczność przed natarczywymi ~~[illegible]~~ przedstawicielami medycyny („Pan de Pourceaugnac" I. 16). Jako dowód zaś, że Plautus zupełnie świadomie i celowo tych efektów używał, a umiał dobrze, gdy mu o to chodziło, zatrzymać się w granicach illuzorycznego świata granej sztuki, niech posłużą przykłady: W „Dniu trzygroszowym" (w. 151 i n.) Kallikles, powierzając tajemnicę skarbu Megaronidesowi, ogląda się trwożliwie, czy go ktoś nie słyszy, lecz Megaronides, chociaż wie naturalnie o istnieniu publiczności, uspokaja go mówiąc: „niema tu nikogo" – nemo st." W „Punijczyku" (w. 891 i n.) zachęca Milfjo Syncerastusa do wypowiedzenia tajemnicy słowami: „najlepsza sposobność, mów swobodnie, sami jesteśmy" – hic soli sumus (Por. Stich. w. 102).

W podobny sposób wystawia Plautus na sztych niejednokrotnie cały aparat sceniczny: W „Punijczyku" (w. 597 i n.) „adwokaci", wypłacając Kollybiskowi pieniądze, zapewne wykrojone w najprymitywniejszy sposób z buraka, marchwi, czy czegoś podobnego, powiadają: „widzowie, to jest wprawdzie tylko 'komiczne' złoto – bo niem się tuczy woły, – ale dla nas to będą prawdziwe złotniki filippejskie, niech to już tak udanym". W Komedji „Pers" (w. 159 i n.) Toxilus namawia pasorzyta Saturjona, by się przebrał za Persa i w ten sposób oszukał Dordalusa. Gdy Saturjo pyta, skąd wziąć ubranie, Toxilus odpowiada mniej więcej: „weź z garderoby teatralnej, muszą ci dać, bo są za to zapłaceni".

Innym razem kompromituje Plautus zabawnie aktorów jako osoby sztuki. Tak n.p. w „Persie" (w. 783 i n.) stręczyciel Dordalus, sromotnie okpiony przez fałszywego Persa, w bezsilnej złości przeklina nie tylko „tego Persa, wszystkich Persów, ale i – (co w zapale dodaje) – wszystkie wogóle występujące tu osoby sztuki", z wybitnie rzymską grą słów, którą cały ten ustęp bezsprzecznie za własność samego Plauta każe uważać: „male di omnes perdant – illum Persam atque omnis Persas, atque etiam omnis personas!" Jeszcze lepszy przykład takiego demaskowania się niejako w danej sytuacji mamy w „Punijczyku" (w. 550 i n.): Agorastokles, chcąc wywieść w pole stręczy-

ciela, sprowadza „adwokatów" i chce im cały swój plan podejścia szczegółowo przedstawić; zaczyna im opowiadać, gdy ci nagle mu przerywają:

„My już o tem wszystkiem wiemy: Tu o widzów chodzi,
Dla nich przecież gra się tutaj tę oto komedję.
Ich więc raczej poobjaśniaj, żeby zrozumieli
Twoją rolę. O nas nie dbaj. My już wszystko wiemy:
Myśmy przecież razem z tobą wszyscy się uczyli,
Żeby wiedzieć, jak ci mamy w sztuce odpowiadać –" (w. 5-57 –)

i przechodzą tylko do krótkiego zrekapitulowania sprawy.

jest zwykle bardzo miłe w teatrach ludowych, n.p. w marjonetkowym Guignolu czy Karagözie,

Analogicznych objawów w nowszym dramacie szukać można ich też n.p. u Szekspira w jego „Śnie nocy letniej" (V, sc. 1, 223-231), gdzie straszny „Lew", wchodząc na scenę, uspokaja strwożone panie zapewnieniem, że jest tylko zwykłym stolarzem w lwiej skórze:

„Then know that I, one Snug the joiner, am
A lion-fell, nor else no lion's dam:
For, if I should as lion come in strife
Into this place, 'twere pity on my life,"

lub choćby u takiego Grabbego, którego znana sztuka „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" ma w zakończeniu sytuację następującą:

„Rattengeist (am Fenster)

Aber wer kommt dort noch mit der Laterne durch den Wald?...

Schulmeister (ebenfalls am Fenster)

O so schlage der Henker darein!... Das ist der vermaledeite Grabbe... der Verfasser dieses Stücks..."

U Plauta pomysł tego rodzaju komiki sytuacyjnej, opartej na świadomem i celowem przełamywaniu illuzji scenicznej, na tem bawieniu się niejako kosztem wypracowanej misternie przez greckiego autora fabuły, świadczy o wyższem już wyrobieniu i subtelniejszem wyczuciu możliwości komicznych; jest to zresztą według wszelkiego prawdopodobieństwa pomysł oryginalny, stworzony przez samego Plauta, nie okazującego zbyt wiele pietyzmu i poszanowania dla rozmaitych artystycznych walorów greckich, które zawsze z lekkiem sercem na rzecz rubasznego rzymskiego śmiechu poświęci.[x)]

J. Wight Duff, A Literary History of Rome, London and Leipsic 1909, st. 191-193.

Tak więc cechą charakterystyczną dla Plauta w budowie komedyj będzie: Przy skrupulatnem zachowaniu „trzech jedności" wybitne i świadome lekceważenie akcji, jako artystycznej całości, na rzecz decydującej tendencji do uwypuklania poszczególnych jej momentów czyli scen pojedynczych, a to pod naczelnem hasłem wywoływania za wszelką cenę efektu humorystycznego oraz niedopuszczania pod żadnym pozorem do sentymentalnych

F zainteresowania

x) J. Przychocki, Illuzja sceniczna u Plauta i jej humorystyczne przełamania, Eos XXII (1917), st. 57-72.

wzruszeń. Głównym rezultatem jest zdumiewające i rozległe w swej skali wirtuozostwo komizmu sytuacyjnego, jakiego nie znajdujemy w tej mierze ani w znanych nam dzisiaj zabytkach komedji greckiej, ani wogóle u żadnego innego autora klasycznego. Siła zaś tego komizmu, występująca predewszystkiem w grze na scenie odwraca w zupełności uwagę widza od usterek i błędów kompozycyjnych, widocznych tylko dla skrupulatnego czytelnika.[1] –

7.

Na uwagę zasługują wreszcie końcowe partje sztuk plautyńskich, zwrócone do publiczności, czyli t. z. u nas przez analogję do teorji wymowy, epilogi. Starożytna grecka teorja dramatu, ani arystotelesowska, ani poarystotelesowska nie poświęca im specjalnej uwagi; nie ulega jednak wątpliwości, że zupełnie analogiczne zakończenia sztuk istniały już w greckich oryginałach.

Można jednak (podobnie jak przy prologu) zastosować tutaj teorję retoryczną, w której definicja epilogu odpowiada w ogólnych zarysach epilogom plautyńskim. Arystoteles bowiem w t. zw. „Techne" Theodektesa powiedział, że „głównym zadaniem epilogu jest zachęcić słuchaczy" (ὁ μὲν ἐπίλογος τὸ μὲν κεφάλαιον ἔχει προτρέψασθαι τοὺς ἀκούοντας,[2]), co pokrywa się mniej więcej z tendencją ostatnich słów każdej prawie sztuki plautyńskiej, gdzie chodzi o utrwalenie w słuchaczach dodatniego wrażenia z całej sztuki, a predewszystkiem o pozyskanie ich oklasków.

To wezwanie: „klaskajcie" – „plaudite", – powinno mieć zasadniczo istotne uzasadnienie w sztuce i jej wartości, i takiem jest ono n.p. w „Jeńcach", gdzie czytamy w epilogu, po wyliczeniu wszystkich (co prawda dosyć wątpliwych) zalet sztuki:

„Teraz, jeśli wasza wola i jeśliśmy wszyscy
wam się tutaj podobali, nie byliśmy nudni,
by znak dajcie: Jeśli chcecie, żeby taka skromność
nie została bez nagrody – głośno nam klaskajcie!"

Pół-serjo ujęte jest to uzasadnienie w „Amfitrjonie" i „Gburze", gdzie zgoda się od publiczności oklasków ze względu na Jowisza („Iovis summi causa plaudite"), czy też na Wenerę („Veneris causa adplaudite"), ale w przeważnej ilości wypadków powody podane są czysto humorystycznej natury, a przyczepiony czasem morał ma tylko komiczne znaczenie. A więc publiczność ma klaskać dlatego, „że to jest zwyczaj przodków" („more maiorum" – List.); albo dlatego, „że znienawidzonego stręczyciela djabli wzięli" („leno periit – plaudite" – Pers.), albo ponieważ się wypatyczny sługa-krętacz „szelmostwem wolności się dosłużył" (Epid.). W „Osiej Komedji", gdzie spóźnione amory Demenetusa bardzo smutno się skończyły, brzmi

---

1) Por. Henry W. Prescott, Inorganic Rôles in Roman Comedy, Class. Philol. XV (1920), str. 267.

2) R. Volkmann, Die Rhetorik der Griechen und Römer, Leipzig 1885, str. 263.

apel do widzów:

„Jeśli sobie ten staruszek nieco pofolgował,
Wtajemniczy przed swą żoną – to nic tem nie zrobił.
Ni nowego, ni dziwnego, lub gorzej niż inni.
Wszak nikt nie jest taki twardy, ani tak surowy
By się trochę nie zabawił, gdy się gratka zdarzy.
Teraz, jeśli jego chcecie wyprosić od cięgów,
To możliwe, lecz musicie – klaskać bardzo głośno!"

W „Kupcu" ~~zazamurowany~~ rozkochany i rywalizujący ze synem tato naro~~bił~~ ma się przykrości młodemu. Epilog zapewnia zatem, że będzie wydana nowa ustawa, chroniąca na zawne (młodych) przed taką krzywdą, i na ich oklaski liczą artyści przedewszystkiem:

„Jeśli o kimś się dowiemy, co ma sześćdziesiątkę,
Że się wdaje z ~~[illegible]~~ dziewczętami, żonaty czy wolny,
W myśl ustawy z nim przeciwny: Że nieprzytalny
Osądzimy – no i w biedzie przyjdzie mu żyć za to,
Że majątek swój roztrwania. – A niech nikt już odtąd
Nie przeszkadza, gdy syn kocha i bierze dziewczynę,
Byle wszystko było w miarę – a gdy ktoś przeszkodzi,
Więcej straci przez podrzutek, niż gdyby sam płacił!
Prawo ma już wiązać starych od dzisiejszej nocy.
Bądźcie zdrowi! A wy, młodzi, jeśli prawo dobre,
Toście winni głośno klaskać i to na złość starym!"

Czasem znów autor, który na końcu sztuki przedstawił dwóch bardzo poważnych obywateli, ulegających ... pokusom heter („Dioscuri") czuje wiby pewien skrupuł i (~~obowiązek~~ ~~[illegible]~~ jakby) ~~[illegible]~~ obronę „moralności" swego pióra: Kto chce, niech to bierze na serjo, – ale w każdym razie niech nikt nie poskąpi oklasków:

„Gdyby oni już za młodu nie byli nic warci,
Toby dzisiaj nie grzeszyli a siwemi głowami;
I my byśmy takich rzeczy wam nie przedstawiali,
Gdybyśmy już nie widzieli, przedtem, w innych sztukach
Jak odziewki się spierają z synami ojcowie.
Więc, widzowie – bądźcie zdrowi i głośno klaskajcie!"

Nie brak też czasem żartobliwych obiecanek w zamian za brawa, jak w „Pseudolusie" i „~~Rozkazie~~ Linie", gdzie przyrzeka się publiczności zaproszenie na biesiadę, jeśli będzie dobrze klaskać, – co nie przeszkadza jednak, że w „Stichusie" każą każdemu w nagrodę za oklaski iść na ucztę ... do swego własnego domu.

Bezmiernie mało budującą, ale dobrze do całości sztuki dostosowaną obietnicę daje widzom epilog ~~II~~ „Panny Młodej”:

„My powiemy, nam, widzowie, co się w domu stanie:
Ta Kasina się okaże córką tego obok (wskazuje dom sąsiada)
I poślubi ją Eutynik, syn naszego pana.

Teraz wyście winni dłońmi zapłacić zasłużenie:
Kto to zrobi, ten mógł będzie -- mieć bez wiedzy żony
Zawsze dziewkę, jaką zechce. Kto zaś w dłonie mocno
Bić nie będzie z całej siły, rozgłośnie, to temu
Zamiast dziewki się podstawi -- kozła smrodliwego!”

Epilogi powyższe mają wszystkie większy lub mniejszy związek z samą treścią sztuki, czasem nawet ją uzupełniają, jak n.p. w „Pannie Młodej” (i wtedy spełniają do pewnego stopnia jeszcze jeden z postulatów retorycznego epilogu, którym jest według cytowanego już świadectwa Arystotelesa ἀναμνῆσαι τὰ εἰρημένα), ale w szeregu sztuk (Curc. Most. Poen. Trin. Mil.) cały t. zw. epilog kurczy się tylko do samego wezwania „klaskajcie” = „plaudite”, co staje się poprostu tylko konwencjonalnym znakiem, że sztuka się skończyła. Tak jest później (n.p. z reguły u Terencjusza) gdzie słowa te „plaudite” lub „vos valete et plaudite” mówi nawet już nie aktor, grający rolę, ale śpiewak danej arji, „cantor”; ~~w tym sensie~~ i w tym sensie oznacza Horacy koniec sztuki słowami:

„donec cantor, „vos plaudite”, dicat” (ad Pis. w. 155)

Epilog mówi u Plauta albo osoba sztuki, która ma głos na końcu, i ta mówi czasem w imieniu autora, a najczęściej w imieniu całej trupy, albo też poprostu cała trupa (grex, caterva), która przy ostatnich słowach wychodzi w tym celu na scenę.

Jak już z góry można było przypuszczać, choćby na podstawie stwierdzonego związku z retoryką, analogiczne epilogi istnieć musiały w greckich pierwowzorach Plauta; wskazuje na to zresztą rozwój końcowych partyj dramatu greckiego, od refleksyjnych sentencyj na temat samej fabuły, wypowiadanych przez chór, lub osoby sztuki na końcu tragedyj (n.p. u Sofoklesa „Król Edyp”; u Eurypidesa „Alkestis”, „Andromacha”, „Bakchantki”, „Helena”, „Medeja”), poprzez właściwe Arystofanesowi zapraszania na ucztę widzów na końcu sztuki, jak w „Pokoju”, aż do fragmentów „komedji nowej”, gdzie w jednym ułamku nieznanej sztuki Menandra czytamy „[ręce] wzniósłszy klaskajcie”, τὰς χεῖρας ἐξάραντες ἐπικροτήσατε (Men. Adesp. 887, K. III. 334), a w innym, nieznanego jakiegoś autora znajdujemy co następuje:

„Jeśli wszystko się udało, w tej krotochwili
Dajcie oklask i zaraz wszyscy radośnie zagrzmijcie!”
(K. III. 771.)

Pominąwszy jednak już tę okoliczność, że zwracanie się w ten sposób do widzów ma inne znaczenie w attyckiej sztuce, gdzie Ateńczyk na scenie, mówi takiego samego Ateńczyka na widowni, - nigdzie tutaj (mowa oczywiście tylko o komedji) nie widać tak wybitnie humorystycznej tendencji i tak silnie komicznego zabarwienia, jakie charakteryzuje epilogi plautyńskie. Dopóki zatem ewentualne nowe odkrycia nie dostarczą innych materjałów, będzie trzeba uważać za wyłączną właściwość samego Plauta to ogromne ożywienie i tę wielką sumę komizmu, którą zdołał włożyć nawet w ostatnie słowa sztuki. -

śmieszne nieuctwo lekarza, nieporadność prawnika, żarłoczność i pseudouczoność pasożyta, zaśniedziałą pedanterję nauczyciela, czasem gamoniowatość stażącego, a zawsze prawie pijaństwo starej baby.

Dodać tu jeszcze wypadnie niektóre rysy komiczności zewnętrznego wyglądu, właściwości przeważnie czysto fizyczne, wesołość wywołujące, które świadczą o tem, jak dobrze Plautus „widział" swoje postaci. Fredro w ten sposób opisuje w „Dyliżansie" doktora Fulgencjusza: „w peruce wypudrowanej, z lokami i harbejtlem; brwi czarne, otyły, wzrok bardzo krótki, przez dużą pojedynczą lornetkę często patrzy, w krótkich spodniach i kamaszach, kaszkiecik podróżny na głowie, pod pachą parasol, długi cybuch z fajką i małe zawiniątko". Plautus nie podaje żadnych wogóle objaśnień scenicznych poza tekstem, ale są zato u niego zupełnie analogiczne opisy osób, wkładane w usta innych postaci sztuki; n.p. w „Kupcu" w ten sposób opisuje starego:

„Siwy, brzuchacz, krzywonogi, pyzaty, dość niski,
Oczy czarne, szczęki długie, a stopy płaskawe –" (w. 639–)

w „Pseudolusie" sprytnego niewolnika:

„Rudy, z brzuchem, grube łydy, tak trochę czarniawy
Z wielką głową, bystre oczy, gębisko czerwone
Nogi przytem przeolbrzymie!" (w. 1218–)

a w „Linie" nikczemnego stręczyciela:

Starzec łysy, niby Satyr, dość wielki, brzuchaty,
Brwi skręcone, czoło w zmarszczkach, człek wielce podstępny,
Bogom, ludziom nienawistny, łotr pełen łajdactwa – (w. 317–)

Przypomina to wszystko żywo tego rodzaju opisy komedji późniejszej; jak n.p. opis Bartola w „Cyruliku" Beaumarchais'go:

„Cóż to za człowiek!

„Śliczny, gruby, krótki, młody staruszek, szpakowaty, uczesiony, wygolony, chytry, zużyty, przeżyty, który węszy, szpera, stęka i łaje bez przerwy" (akt I. 4. w przekł. Boy.), a komizm tych opisów polega na tem gwałtownem i czysto mechanicznem gromadzeniu rysów charakterystycznych, które robią wrażenie malowania marjonetki możliwie najjaskrawszemi barwami [1]. Jest to w istocie rzeczy ten sam pomysł, co n.p. wyliczanie całej masy chorób, które trapią rzekomo jednego człowieka, dajmy na to stręczyciela w „Kurkuljonie":

„Co ci?" „Nerki mnie bolą, śledziona zabija,
Rwie mnie w płucach, a przytem mam kurcze w wątrobie,
Gniją żyły sercowe, wszystkie kiszki bolą –" (w. 236–)

do czego zupełną analogję znajdujemy n.p. w „Pierwszej lepszej" Fredry, gdzie Alfred i Marta w ten sposób popisują się swemi chorobami:

„Nareszcie z moich chorób tysiączne kłopoty:
Mam podagrę, chiragrę, spazmy i suchoty –
„Bo i mnie słabościami obarczyły nieba:

1) Bergson, Le rire, str. 63.

"Cierpię mocny reumatyzm, w ręku, w nodze, boku.
Mam katar, zawrót głowy i bielmo na oku." (sc. 6.)

Wyobrazić sobie również można, na podstawie niektórych wzmianek, całego zachowania się, a zwłaszcza wszystko mówiącej sylwetki psychicznej danej osoby, jak zabawnie musiał wyglądać w pojęciu Plauta n.p. „nadęty" (sufflatus) i wrzaskliwy żołnierz, świata pogromca, „o królewskiej postawie" (forma regia), „z przepięknemi kędziorami" (caesaries quam decet), które słodki podziw wzbudzały w kobietach, w tak wysokiej zresztą, że „oczy zaćmiewała wrogom", jak znakomity kontrast stanowił obok niego chudy i zawsze głodny pasożyt, który sam o sobie mówi, że jest „skóra a kości" – „ossa atque pellis sum", lub jak „ujmującą" powierzchowność musiała mieć zjadliwa żona-megera, jeśli stanowiła, jak n.p. w „Kupcu" tak efektowny kontrast do złośliwie dawanych jej epitetów o wdzięku i urodzie.

Umiał też Plautus wykorzystać możliwości komizmu leżące w samej mowie i wymowie swych postaci. I tak n.p. cudzoziemiec, Punijczyk Hanno w „Punijczyku" zaczyna rozmawiać „po punicku" z niewolnikiem Milfionem, który nie mając oczywiście pojęcia o tym języku, twierdzi, że „żaden Punijczyk nie jest więcej punickim od niego". (w.)

W znakomitej tej scenie sprytny niewolnik z całą bezczelnością „tłumaczy" w lot wszystko, co Hanno mówi po punicku, przekształcając oczywiście pojedyncze dźwięki na nieco podobne łacińskie, a najniedorzeczniejsze słowa: Ha. donni. Mi. doni vult tibi dare hic nescio quid... Ha. meharbocca. Mi. miseram esse praedicat buccam sibi. fortasse medicos nos esse arbitrarier.... Ha. muphursa... Ha. miuulechianna. Mi. non audis? mures Africanos praedicat in pompam ludis dare se velle aedilibus i t.d., aż w końcu Hannonowi tego za dużo. Pośród widzów plautyńskich było pewnie już na tyle ludzi orjentujących się jako tako w języku punickim, by móc zrozumieć, jak po mistrzowsku Milfjo „wielkiego orjentalistę udaje".

Tego samego motywu użył Plautus jeszcze w innej, dziś zaginionej sztuce p.t. Caecus vel Praedones („Ślepiec czyli Piraci"), w której, jak na to wskazuje frg. X (Lindsay) występował jakiś Afrykańczyk, bełkocący prawdopodobnie swym niezrozumiałym językiem i odpowiadający na wszystkie pytania tylko jednym wyrazem: „mu":

petit

A. Quis tu es qui ducis me? B. mu. A. perii hercle! Afer est.

Pomysł ten wprowadzania na scenę w celach humorystycznych człowieka, mówiącego obcym językiem, niby językiem lub dialektem, należący do najpierwotniejszych elementów komizmu ~~a polegający na naiwnem poczuciu wyższości nad człowiekiem, nieznającym danego języka,~~ spotykamy już w starej komedji attyckiej, n.p. u Arystofanesa: W komedji jego p.t. „Ptaki" w owem podniebnem, fantastycznem mieście, zjawia się wśród bóstw greckich także jeden barbarzyński bóg, Tryballos, i zaczyna mówić swym dzikim językiem, przyczem Peisthetajros i Herakles starają się – przeważnie na chybił trafił –

te dziwne dźwięki tłumaczyć. Podobnie w „Acharnejczykach" występuje niby po persku mówiący Pseudartabas, a poczciwy Dikajopolis wraz z posłami usiłuje swym przekładem jego słowa wyjaśniać. Ten sam cel bawienia się obcą mową ma również wprowadzenie Tucznika (policjanta) Scyty w „Tesmoforiazusach", gdzie barbarzyńca ten, swym półgreckim żargonem w komiczny sposób rozmawia z Mnesilochem i Eurypidesem, tudzież postaci beockich i lacedemońskich, mówiących swym szepleniącym i szerokogębnym dialektem w „Acharnejczykach" (Boiōtos, Megareus) i w „Lysistracie" (Lampito, Herold).

Efekty tego rodzaju dobrze są znane również i komedji nowej jak na to wskazują fragmenty, n.p. Eubulosa (fg 12. K. II. p. 169), Alexisa (fg. 142, 143, K. II. p. 348-349), Xenarcha (fg 11, K. II, p. 472), Diphilosa (fg. 47, K. II, p. 557), w których słychać osobistości mówiące dialektem beockim, chalkidyjskim, tessalskim, a do tego objawu zapewne odnosi się zdanie Arystotelesa, który, mówiąc o języku komedji, każe, by „cudzoziemcy w komedjach mówili swym własnym językiem" (κωμική ἐστι λέξις κοινὴ καὶ δημώδης. δεῖ τὸν κωμῳδοποιὸν τὴν πάτριον αὐτοῦ γλῶσσαν τοῖς προσώποις περιτιθέναι, ‹τῷ δὲ ξένῳ› τὴν [δὲ] ἐπιχώριον αὐτῷ ἐκείνῳ. ~~T. kom. ed. W. Christ Anon.~~ Tract. Coislin. § p. 52. Kaib.).

Pomysł ten spotykamy później w mimie tak greckim, n.p. w niedawno znalezionym w Oxyrhynchos mimodramacie z bohaterką „Charition" (Oxyrh. Pap. III. [1903] (Nr. 413) (w. 1-106)), gdzie występują osoby mówiące barbarzyńskim (indyjskim?) żargonem, jak i w rzymskim, n.p. u Deciminsa Laberiusa, który wprowadza osobistości, mówiące po mauretańsku („Mauricatim" v. 1516 Ribb.[3]), lub jakimś szerokogębnym dialektem („Late loquentes", Ribb.[3] p. 350); jest on niezmiernie rozpowszechniony w całej późniejszej literaturze europejskiej, zwłaszcza w formie wprowadzania osób, mówiących łamanym językiem, lub jakąś gwarą komiczną. Wystarczy wspomnieć włoskiego poetę Beolco Ruzzante, który wprowadził w swych sztukach dialekt florentyński, „bergamasco", wenecki, padewski i łamaną greczynę, Portugalczyka Gil Vicente, którego „farsy" pełne są gwar najrozmaitszych, szekspirowskiego doktora Kajusa z „Wesołych kumoszek z Windsoru", mówiącego po angielsku z francuska, czy Kupca flamandzkiego z „Pana de Pourceaugnac", molierowskich Turków z „Mieszczanina szlachcicem"), a u nas choćby dawne intermedja komiczne z gwarami ludowemi, narzeczem ruskiem, żargonem żydowskim; czy wreszcie litwinizującego Drągajłę z „Czarów" Bohomolca, lub pedantycznego Niemca Wencla z „Co tu kłopotu" i ~~...~~ Cecha Krzepacka z komedji „Z Przemysła do Przessowy".

Również i nowogrecki Karagöz przepełniony jest komiczną łamaną greczyną osób, mówiących z włoska, z wołoska, z albańska.[1] ~~(Rouneel, 1905).~~

twarzy i wielkomiejski, staje się przez to niezmiernie zabawnym, tem więcej, że przy samą nawet wymowa wielkomiejska sprawia mu poważne trudności:

[1] Rouneel, m. pod., str. 15-16.

te dziwne dźwięki tłumaczyć. Podobnie w „Acharnejczykach" występuje niby po persku mówiący Pseudartabas, a poczciwy Dikajopolis wraz z postami usiłuje swym przekładem jego słowa wyjaśniać. Ten sam cel bawienia się obcą mową ma również wprowadzenie Łucznika (policjanta) Scyty w „Thesmoforiazusach", gdzie barbarzyńca ten swym półgreckim żargonem w komiczny sposób rozmawia z Mnesilochem i Eurypidesem, tudzież postaci beockich i lacedemońskich, mówiących swym szepleniącym i szerokogębnym dialektem w „Acharnejczykach" (Boiotos, Megareus) i w „Lysistracie" (Lampito, Herold).

Efekty tego rodzaju ~~[illegible]~~ są dobrze znane również i komedji nowej, jak na to wskazują fragmenty, n.p. ~~[illegible]~~ Eubulosa (fg 12. K. II. p. 169), Alexisa (fg. 142, 143, K. II. p. 348-349), Xenarcha (fg 11, K. II, p. 472), Difilosa (fg. 47, K. II, p. 557), w których słychać osobistości mówiące dialektem beockim, chalkidyjskim, tessalskim, a do tego objawu zapewne odnosi się zdanie Arystotelesa, który mówiąc o języku komedji, każe, by „cudzoziemcy w komedjach mówili swym własnym językiem" (κωμική ἐστι λέξις κοινὴ καὶ δημώδης. δεῖ τὸν κωμῳδοποιὸν τὴν πάτριον αὐτοῦ γλῶσσαν τοῖς προσώποις περιτιθέναι, ‹τῷ δὲ ξένῳ› τὴν [δὲ] ἐπιχώριον αὐτῷ ἐκείνῳ. ~~F. kom. ed.~~ ~~W. Christ Anon.~~ Tract. Coislin. 8, p. 52. Kaib. ~~[illegible]~~).

Pomysł ten spotykamy później w mimie tak greckim, n.p. w niedawno znalezionym w Oxyrhynchos mimodramacie z bohaterką ~~[illegible]~~ „Charition" (Oxyrh. Pap. III. [1903] Nr. 413) (w. 1-106) ~~[illegible] w. 1-106.~~, gdzie występują ~~król indyjski~~ osoby mówiące barbarzyńskim (indyjskim?) żargonem, jak i w rzymskim, n.p. w Decimusa Laberiusa, który wprowadza osobistości, mówiące po mauretańsku („Mauricatim" v. 1516 Rbb.[3]), lub jakimś szerokogębnym dialektem („Late loquentes", Rbb.[3] p. 350). ~~[illegible]~~ Jest on niezmiernie rozpowszechniony w całej późniejszej literaturze europejskiej, zwłaszcza w formie wprowadzania osób, mówiących łamanym językiem, lub jakąś gwarą komiczną. Wystarczy wspomnieć włoskiego poetę Beolco Ruzzante, który wprowadzał w swych sztukach dialekt florentyński, „bergamasco", wenecki, padewski i łamaną greczynę, Portugalczyka Gil Vicente, którego „farsy" pełne są gwar najrozmaitszych, szekspirowskiego Doktora Kajusa z „Wesołych kumoszek z Windsoru", mówiącego po angielsku z francuska, moljerowskich Turków z „Mieszczanina szlachcicem" czy Kupca flamandzkiego z „Pana de Pourceaugnac", a u nas choćby dawne intermedja komiczne z gwarami ludowemi, naszczem

Plautus zna także jeszcze inne rodzaje komizmu ~~[illegible]~~ [illegible] ożywia swe postaci. I tak n.p. ordynarny niewolnik ze wsi, Trukulentus, który tknięty nagle wpływem miasta, chce wobec pięknej pokojówki ~~[illegible]~~ na gwałt wyrażać się w sposób wielce wytworny i wielkomiejski, staje się przez to niezmiernie zabawnym, tem więcej, że już sama nawet wymowa wielkomiejska sprawia mu poważne trudności:

1) Romnel, l. c. ~~m. pod.~~, str. 15-16.

Skutkiem tego w śmieszny sposób konfunduje niektóre wyrazy i n.p. wezwanie pokojówki, by się uspokoiła: „comprime iram", rozumie jako niedwuznaczne zaproszenie do zamachu na samą pannę: „comprime eram" (v. 262 i n.). Tak też zamiast „osculum" – całus stroszka niekymały, ale w jego pojęciu zapewne bardzo wytworny wyraz „osculentia", miesza słowo „cavillatio" – żartowanie i „cavilles", czyli „caules", co oznacza zagrodę dla bydła, a wkońcu, chcąc być już bardzo oryginalnym i wyszukanym w swej dykcji, urywa z wyrazów poszczególne głoski i mówi n.p. „rabo" zamiast „arrabo" (zadatek)[1], przyczem powołuje się na dialekt Prenestyńczyków, z których jako typowych prowincjałów bardzo często drwiuje sobie komedja rzymska. Tak samo zresztą zaczerpnęła grecka komedja nowa, attycka prowincjonalny, względnie nieattycki dialekt nie-Ateńczyków, zwłaszcza Tessalczyków (Poseidipp. fg. 28, K. III p. 345, Xenarch, fg. 11. K. II. 472), a motyw naśmiewania się z „prowincji" przetrwał zwłaszcza w literaturze komicznej do dnia dzisiejszego.

Horacy zaś (Sat. I. 4. 49) wspomina nawet jako typową komedji postać [illegible] zakochanego, a pijanego i „insanus amica filius ... ebrius".

Komizm mowy, a raczej samej wymowy zaznacza się też u Plauta bardzo wybitnie w występach „pijanego", n.p. młodego Kallidamatesa w „Strachach", któremu złośliwa czkawka i przeraźliwe zacinanie się gwałtownie zniekształcają niektóre wyrazy i niezmiernie utrudniają mówienie: Słowo „madere" zatem (być pijanym) wychodzi u niego w formie „ma-mma-madere", a czuły ~~[illegible]~~ zwrot do kochanki „ocellus meus" (oczko moje) wybucha jako: „o-o-o ocellus meus" (v. 319–325). Plautus nie pogardził bowiem również i tym jaskrawym a prymitywnym efektem komicznym, by na scenę wprowadzać swe postaci w stanie pijanym (Most. 313 i n., Pseud. 1246 i n., Trin. 1008 i n., Amph. 999 i n.), a że i w tem okazał się znakomitym znawcą gustów swej publiczności, to świadczy o tem fakt, przekazany przez Donata, że aktor, grający terencjuszowskiego Formiona, chcąc tę zdrowo mdłą nieco figurę uczynić dla ~~[illegible]~~ rzymskich widzów nieco więcej zajmującą, wpadł na pomysł „robienia" w tej roli pijanego (ad. Phorm. 315 Wessn.), a Terencjusz sam przyjął ten pomysł z [illegible]. Jest to również jeden ze starych, prymitywnych a nieśmiertelnych motywów komizmu, który zdaje się jest tak dawny jak sama komedja i dramat wogóle, gdyż istnieje on już u Kratesa i Arystofanesa, nie brak go w całej komedji nowej[?], a nawet w poważnej greckiej tragedji[2] ~~(Prehn 1916)~~, używany jest wreszcie często w całej europejskiej literaturze komicznej, choćby n.p. u Fredry w „Nowym Don Kiszocie" i w komedji „Lita et Compagnie".

Tak więc przegląd postaci plautyńskich i ich ról ~~[illegible]~~ wykazuje, że Plautus i tutaj postawił wszystko pod hasłem komizmu ~~[illegible]~~ za wszelką cenę, nie wiele się ~~[illegible]~~ troszcząc o istotną „prawdę życiową" ~~[illegible]~~, tak jak nie wiele dbał wogóle o całość artystyczną swych sztuk kompozycji. I w tym zakresie zatem przeciwstawił się postulatom greckiej komedji nowej, gdzie wobec dominującej tendencji dawania „zwierciadła życia", komizm typów albo wogóle nie był celem, albo był tylko rzeczą drugorzędną czy przypadkową.

— Typów zresztą w życiu niema —

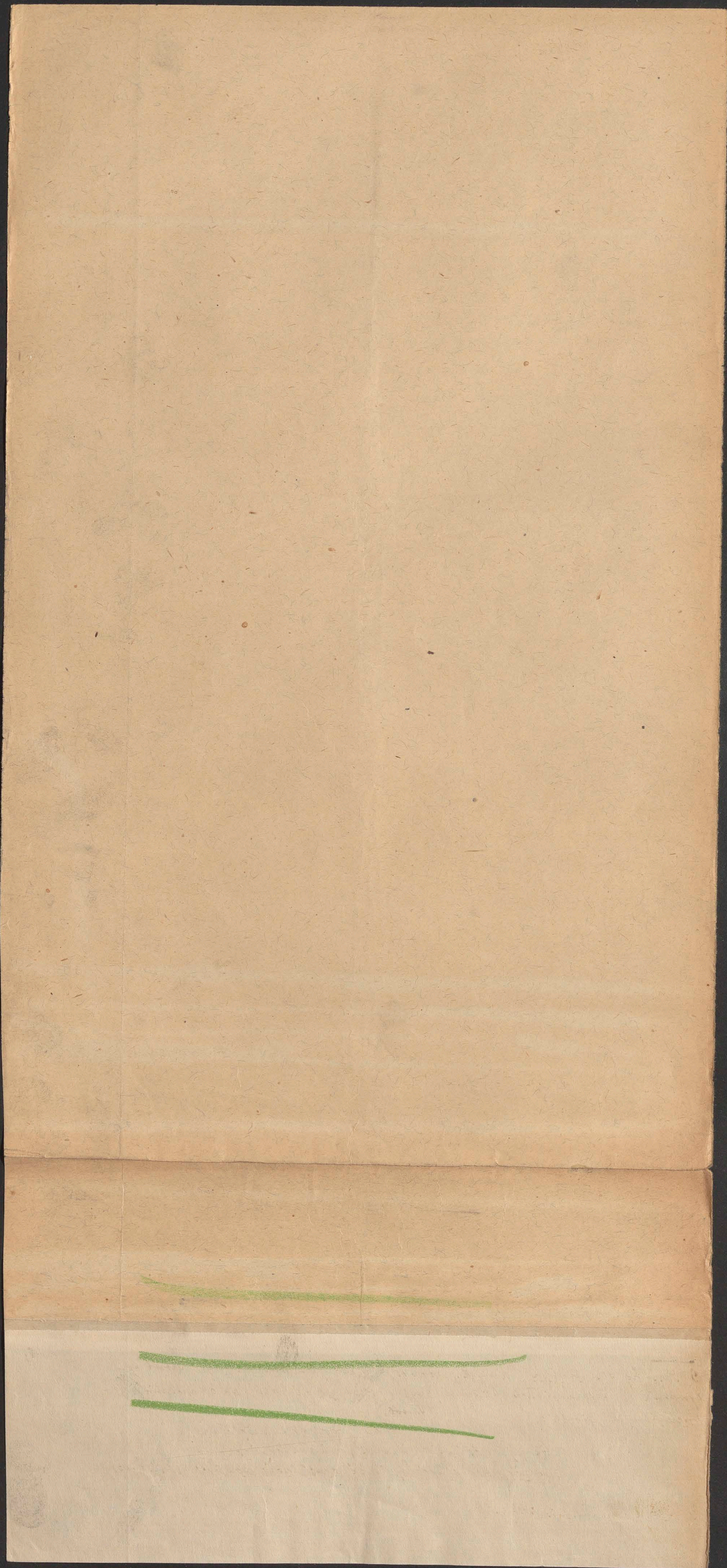
Toteż ~~[illegible]~~ o ~~Menandrze~~ najsławniejszym autorze greckiej komedji nowej mówiła entuzjastyczna ocena ~~[illegible]~~ greckiego uczonego, że „nie wiadomo, czy Menander naśladował życie, czy życie Menandra", ale wśród znanych nam już dzisiaj wielu kilkunastu postaci tego poety niema ani jednej, któraby choć w przybliżeniu okazywała tyle komizmu [illegible], co niektóre zwłaszcza postaci plautyńskie. I rzecz charakterystyczna: Nieraz te same postaci, które u Menandra wywołują smutną Terkę rozczulenia, u Plauta budzą jedynie niefrasobliwy śmiech.—

---

1) Por. fg 30. Amfisa (Kock II. 244–245), w którym ktoś piętnuje sposób odzywania się zasmarkanych handlarzy ryb, sposób polegający również na odrywaniu poszczególnych głosek:

καὶ ταῦτ' οὐ λαλῶν ὅλα
τὰ ῥήματ', ἀλλὰ συλλαβὴν ἀφελών, ττάρων
βολῶν γένοιτ' ἄν· ἡ δὲ κέστρα; κτὼ βολῶν. (w. 10-12)

2) Prehn, l. c. ~~m. pod.~~, str. 42–45



VI.

Plautus a greckie oryginały.

1.

Całkowita oryginalność w literaturze, wobec zakorzenionej i nieuniknionej tradycyjności zasadniczych form i typów literackich jest, w istotnem tego słowa znaczeniu, tylko pojęciem czysto teoretycznem, w zupełności oderwanem od rzeczywistości.*) Tak n.p. o ile chodzi o dramat F to – jakto znakomicie zaznacza Borowy[1] ~~(1921)~~ – „jedni pisarze mogą być oryginalni w prowadzeniu akcji, przy tradycyjnem traktowaniu charakterów i innych pierwiastków techniki dramatycznej; drudzy znowu, przy tradycyjnej akcji i.t.d., mogą celować w charakterystyce; jeszcze inni mogą skupić swą oryginalność na efektach patetycznych lub komicznych, mniej się troszcząc o kompozycję i charakterystykę i.t.d. -- Oryginalność prawie zawsze bywa jednostronną". Najwięksi geniusze nowożytni – Szekspir, Moljer, Goethe – posiłkowali się w mniejszym lub większym stopniu dziedzictwem wypracowanych przez tradycję typów literackich". (l.m.pod. str. 15.) Zastanawiającym jest dalej fakt (na który zwrócił uwagę również Borowy), że n.p. para estetyków francuskich, Karol i Anna-Marja Lalo[4] ~~(1912)~~, poddawszy analizie całe mnóstwo utworów współczesnego teatru francuskiego, w których występują postaci uczonych, wykazała, że „cała mnogość tych postaci da się sprowadzić do kilku konwencjonalnych typów, a wiele ich do kilku schematycznych sytuacyj, które się powtarzają z małemi naogół zmianami".

W klasycznej literaturze – za wyjątkiem jednego tylko greckiego piśmiennictwa, którego wszystkie gatunki same z siebie powstały, niezależne od żadnych wpływów – spotyka się (mniej więcej) te same objawy, podkreślone tylko większą szczerością; stwierdzającą, że chodzi tu nie tyle o sam temat, ile o sposób przedstawienia – i oparte na tej samej co u nas świadomości, że nawet w tym zakresie o prawdziwe, absolutne nowości niezmiernie jest trudno. Jeśli n.p. Gomulicki twierdzi:

„Trudniej o myśli nowe niż o nowe suknie,"[2]
~~(Dygresje poemata Horia)~~

a Musset:

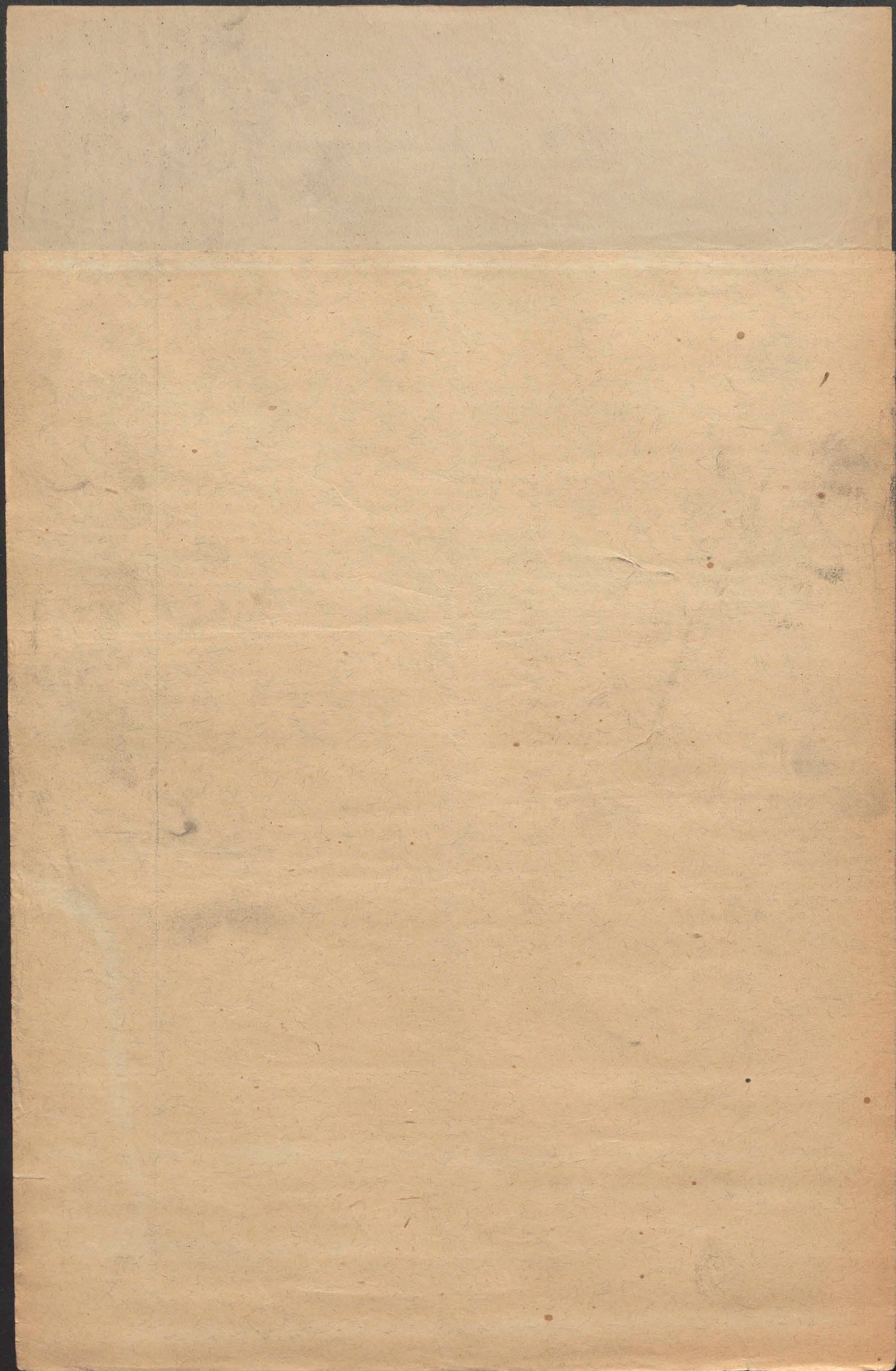
Il faut être ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole,
Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous II, 9.
(Namouna)[3]

to stwierdzają oni przecież wyraźnie to samo, co mówił (zapewne za wzorem greckim) Horacy, gdy podkreślał, że łatwiej jest przejąć materję przekazaną tra-

F nowoczesny

*) Fréd. Plessis, La poésie latine, Paris, 1909, str. XIII: „L'originalité n'a jamais consisté à ne rien dire qui n'ait été déjà dit, pas plus qu'elle ne procède jamais de la volonté d'être original; le croire, c'est tomber deux fois dans l'erreur".

1) W. Borowy, O wpływach i zależnościach w literaturze, Kraków 1921, str. 17; 2) 3) p. Borowy, str. 5-6,
4) Cyt. wedł. Borowego: Anne Marie et Charles Lalo: Savants de théâtre, Merc. de Fr. 1. I. 1912.



dyję, niż tworzyć nowy:

„Snadniej też będzie ci przebieg Iljady w odsłonach przedstawić,
Niźli być pierwszy rzekł, co mówionem i znanem nie było"
(List do Pizonów, w. 129–130, tłum. Popiel),

a przedtem Terencjusz:

„– – – – – – – – – – – – – – denique
Nullumst iam dictum, quod non sit dictum prius"
„Zgoła nic niema takiego, czegoby już przedtem
Ktoś inny nie powiedział..."
(Eun. prol. w. 40–41).

Pomimo to jednak autorowie klasyczni okazują tę samą, co i nasi, ~~[illegible]~~ dążność do oryginalności i radość, o ile stworzą coś „nowego". Tak n.p. chwali się Arystofanes:

„Chocia-m taki jest poetą, przeć się zgoła nie kędzierzę,
Ni wam chytrze nie wprowadzam dwakroć, trzykroć rzeczy znanej
Lecz wciąż nowe niosę myśli, wymyślając mądre zmiany:
Jedna drugiej niepodobna......"
(„Chmury" w. 546–548, przekład Butrymowicza)

a i Plautowi nie są obce te ambicje, które wkłada n.p. w usta Pseudolusa, apostrofującego widzów:

„– – – – – – – – – – – kto wchodzi na scenę,
Ma przynieść coś nowego, nowy wynalazek,
A kto tego nie może, niech miejsca ustąpi
Takiemu, co potrafi..."
(w. 568–570).

Na czemże tedy mają polegać te „nowości", a w szczególności, co ma oznaczać owo plautyńskie „coś nowego" – „novo modo novom aliquid inventum"?

W zakresie greckiej literatury, a mianowicie w tragedji, nie brak śladów, że były czynione wysiłki w kierunku zupełnego zerwania z tradycją i wprowadzania nowych tematów i nowych postaci („si quid inexpertum scaenae committis et audes personam formare novam" Hor. Ad P. 125–), gdyż słynny n.p. o (niedającej wprawdzie i nieznanej zresztą) próbie Agathona, który napisał podobno tragedję ~~p.t. „Kwiat"~~, polegającą na nowej, stworzonej przez niego fabule i nowych osobach (τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται) (Aristot. Poet. 9), ale jest rzeczą bardzo wątpliwą, czy były czynione analogiczne próby na polu greckiej komedji nowej, a to wobec ściśle ustalonego szczególnie tutaj i nadzwyczajnie skostniałego szablonu.

Nic dziwnego zatem, że prób takich nie podejmowali rzymscy, przynajmniej najdawniejsi autorowie, dla których przecież cała wogóle ówczesna t. z. grecka literatura i grecka komedja była „novom aliquid", najzupełniejszą nowością. To też Plautus bynajmniej nie myśli z tem się ukrywać, że „vortit barbare", że jego komedje są przekładami, raczej przeróbkami sztuk greckiej komedji nowej, a nawet wyraźnie przechwala się ich pochodzeniem od greckich autorów: „Diphilus hanc graece scripsit" (Cas.), „Demophilus scripsit" (Asin.), „Philemo scripsit" (Trin.) i t.p. Wobec suwerenności bowiem greckiej literatury każdy miał prawo traktować jej dzieła jako własność ogółu[1], niejako wspólny wszystkim spadek, a Rzymianie, tak samo, jak później nasi humaniści, za główny czynnik twórczości uważali nie oryginalność w inwencji, ale naśladownictwo.[2]

1) Fiske George Converse, Lucilius and Horace. A Study in the classical theory of imitation. Madison 1920, str. 27.

2) T. Sinko, Wzory Trenów Kochanowskiego, Eos XXII (1917) str. 81., Echa klasyczne w lit. polsk., Kraków 1923, str. 75 i 149; Por. E. Stemplinger, Das Plagiat in der griechischen Literatur, Berlin 1912, str. 1.

A. Guillemin, L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine, Revue des Études Latines, 2 (1924), str. 36 i nast.

Za rzecz ubliżającą, niegodną – mybyśmy powiedzieli: za plagjat – uważano tylko przejmowanie rzeczy, już raz przez rzymskiego autora opracowanej, jak świadczy o tem (zaprawdą już w późniejszym okresie rozwoju rzymskiej literatury) polemika Terencjuszowskiego prologu w obronie „Eunucha", w którym dopatrzył się plagjatu, obecny na próbie, współzawodnik poety:

„ . . . . tę, co dziś grać mamy,
Menandrowską komedję, „Eunucha", gdy tylko
Zakupili edyle, on się wnet wystarał,
Żeby widzieć ję wtedy, co i urzędnicy.
Zaczęto więc grać sztukę. Wtem on, może wołać,
Że złodziej, nie poeta tę sztukę wystawia,
Lecz że i tak nikogo przecież nie oszuka:
»Jest przecież „Kolax", mówi, »starodawna sztuka
I Newjusza i Plauta« i żesz niej są wzięte
Te postaci: żołnierza, tudzież pasożyta«.
Więc jeśli to jest grzechem, to grzechem poety
Jest tylko nieuwaga, a nie chęć grabieży,
Bo że tak jest, wy sami osądzić zdołacie:
„Kolax" to rzecz Menandra: w niej jest to pasożyt,
Tudzież żołnierz samochwał. Poeta nie przeczy,
Że te właśnie postaci wziął z greckiej komedji
Do swojego „Eunucha"; lecz żeby miał wiedzieć,
Że przed nim z tej komedji robiono łacińskie,
Temu musi zaprzeczyć . . ." (Eun. prol. 19–34.)

To samo stwierdza zdwnież i pomawiany o zbyt wielką zależność od Menandra, autor narodowo rzymskich komedyj, Afranjusz, który, hołdując najwidoczniej zasadzie: „je prends mon bien, ou je le trouve", jako zuchwatą tylko pewnego rodzaju przekorność rzuca opinji publicznej wyznanie, że „czerpał nawet z rzymskich autorów":

„Tak, przyznaję, że brałem, nie tylko od niego, [mowa o Menandrze]
Lecz gdzie tylko coś było, co mnie się nadało,
A com wiedział, że lepiej zrobić nie potrafię –
Nawet od łacińskiego . . ." (Ribb.[3] v. 25–28),

a te same pojęcia, polegające na tem, że lojalność literacka obowiązywać ma tylko wobec rzymskich pisarzy, zaczynały się z pewnością ustalać i nowych postaci.

2.

Nie ulega, zdaje się, wątpliwości, że w pierwowzorach swoich szukał Plautus tylko na terenie współczesnej mu greckiej komedji (t. z. czyli „komedji nowej") najwięcej wówczas wziętej;[1] jednak dokładne zbadanie jego stosunku do greckich oryginałów napotyka na wielkie trudności, gdyż nietylko nie posiadamy dziś wszystkich komedyj Plauta, ale nie znamy bliżej ani jednej komedji greckiej, na której dana jego sztuka się opierała i ponimo najnowszych

1) Por. G. Colin, Rome et la Grèce de 200 à 146 avant J. C. Paris, 1905, str. 119.

Za wzór ubli-

żającą, niegodną – mybyśmy powiedzieli: za plagjat – uważano tylko przejmowanie rzeczy, już raz przez rzymskiego autora opracowanej, jak świadczy o tem (zaprawdę już w późniejszym okresie rozwoju rzymskiej literatury) polemika Terencjuszowskiego prologu w okresie „Eunucha", w którym dopatrzył się plagjatu, obecny na próbie, współzawodnik poety:

„ – – – – – – – – Tę, co dziś grać mamy,
Menandrowską komedję, „Eunucha", gdy tylko
Zakupili edyle, on się wnet wystarał,
Żeby widzieć ją wtedy, co i urzędnicy.
Zaczęto więc grać sztukę. Wtem on, może wołać,
Że złodziej, nie poeta tę sztukę wystawia,
Lecz że i tak nikogo przecież nie oszuka:
„Jest przecież „Kolax", mówi, „starodawna sztuka
I Newjusza i Plauta" i że z niej są wzięte
Te postaci: żołnierza, tudzież pasożyta".
Więc jeśli to jest grzechem, to grzechem poety
Jest tylko nieuwaga, a nie chęć grabieży,
Bo że tak jest, wy sami osądzić zdołacie:

[illegible] już w samych zaczątkach rzymskiego piśmiennictwa, w miarę jak przejmowano i przerabiano greckie oryginały. To są zatem granice, w obrębie których miał Plautus nietylko możność osiągnięcia „novom aliquid", czyli okazania, że nie jest jedynie wiernym tłumaczem, „fidus interpres", jakim chciał być n.p. Terencjusz F), ale znalazł także szerokie pole do istotnego stwarzania nowości w zakresie sztuk przejętych „veterem atque antiquam rem novam proferre" F, czyli do zaznaczenia swej oryginalności. Oczywiście polegać mogła i polegała faktycznie na wszystkiem innem, tylko nie na tworzeniu nowych fabuł, nowych motywów dramatycznych i nowych postaci.

F) chwaląc się czasem, że „verbum de verbo expressum extulit", Ad. prol. v. 11.

F (Amph. 118–)

2.

Nie ulega, zdaje się, wątpliwości, że pierwowzorów swoich szukał Plautus tylko na terenie współczesnej mu greckiej komedji t. z. czyli „komedji nowej", najwięcej wówczas wziętej;1) dokładne zbadanie jednak jego stosunku do greckich oryginałów napotyka na wielkie trudności, gdyż nietylko nie posiadamy dziś wszystkich komedyj Plauta, ale nie znamy bliżej ani jednej komedji greckiej, na której dana jego sztuka się opierała i pomimo najuważnych

1) Por. G. Colin, Rome et la Grèce de 200 à 146 avant J.C. Paris, 1905, str. 119.

~~fragmentów~~ odkryć nie mamy ani jednej tak dobrze zachowanej sztuki greckiej z zakresu komedji nowej, abyśmy wszystkie szczegóły jej treści i budowy mogli porównać z komedjami plautyńskiemi.

Przy niewielu tylko komedjach mogliśmy wskazać na pewne na greckich autorów, jako to przy „Siostrach", „Komedji skrzynkowej", „Stichusie" na Menandra, przy „Kupcu" i „Dniu trzygroszowym" na Filemona, przy „Pannie młodej", „Linie" a także przy „Współumierających" na Difilosa, przy „Komedji oślej" na Demofilosa, ale dotyczących komedyj samych, oprócz drobnych czasem fragmentów, nie znamy zupełnie.

Dlatego też jedynym sposobem musi być tutaj oparcie się, przy użyciu wszystkich zabytków greckiej komedji, na materjale samego Plauta i jego odpowiedniej analizie. Niektóre rezultaty osiągnięto już w poprzednich rozważaniach.

I tak widzieliśmy, że Plautus z największem zamiłowaniem odnosił się do „komedyj intryg", w których z największą swobodą, istotnie południową „Lust am Trug", wypunktał wszystkie oszustwa, „frustrationes", a z widocznym chłodem traktował komedje poważne, „dramaty familijne" oparte głównie na motywach obyczajowych i problematach prawdziwego życia, które to sztuki uważał w swoim teatrze za pewnego rodzaju konieczny, ale nie zapowiadający entuzjastycznego przyjęcia u widzów, eksperyment.

Było to zresztą wręcz przeciwnem do panującej tendencji greckiej komedji nowej, w której wszystkie intrygi, przeważnie stale się powtarzające, uchodzić musiały za coś tylko konwencjonalnego, za nieodzowną i niezmienną kanwę, a główna tendencja szła w tym kierunku, by na tej kanwie właśnie, zupełnie zresztą dla zamierzonych celów wystarczającej, tkać z coraz większą subtelnością i dokładnością formy istotnego życia, przedstawiać wszystkie jego najważniejsze zagadnienia, cieniować najdrobniejsze szczegóły charakterów ludzkich i ich wydatniać poważne, niezaz ponure konflikty z wszechwładną Tyche.[1] ~~(Fränkel 1922)~~ Wykazują to wszystkie dawniej znane fragmenty greckiej komedji nowej, potwierdzają to zwłaszcza wszystkie nowoznalezione sztuki Menandra, najwięcej zbliżone do tej właśnie kategorji sztuk, które Plautowi najmniej odpowiadały.

O ile dziś stwierdzić możemy, liczba znanych Plautowi greckich komedjopisarzy, stanowiących jego pierwowzory, jest nawet w obrębie tych niewielu jego (klasycznych) sztuk, których pochodzenie (znamy napewne), dość znaczna w porównaniu n.p. z Terencjuszem, bo na tych dziewięć 9 komedyj wykazuje 4 autorów (Menander, Filemon, Difilos, Demofilos), podczas gdy wszystkie 6 sztuk Terencjusza pochodzą tylko od 2 autorów (Menander, Apollodoros). Musiał Plautus zatem zupełnie celowo i świadomie wybierać, o ile chciał w greckiej komedji znaleźć potrzebny do swych celów materjał, a jeśli mu się to nie udawało, wtedy nieraz w najgwałtowniejszy i najbezwzględniejszy sposób daną sztukę operował, amputował i przerabiał.

1) Fränkel, m. przyt., str. 376 –

Tak więc n.p. w „Komedji skrzynkowej", wybitnej comédie larmoyante, rozpoznać można jeszcze wyraźnie typ poważnej komedji menandrowskiej (p. wyżej str.); ale komedja „Siostry", choć również z Menandra wzięta, lecz w plautyńskiem ujęciu tryskająca humorem i uwydatniająca przedewszystkiem szalone matactwa niewolnika, już śladu prawie nie okazuje z typu i nastroju pierwotnej sztuki ~~menandrowskiej~~, pomimo że u greckiego autora nosiła obiecujący niby tytuł „Dwa razy oszukujący" (Δὶς ἐξαπατῶν).

Ten wybór Plauta był najwidoczniej wcale swobodny i nieskrępowany ~~[illegible]~~ zbytnio powagą ogólnie uznanych autorytetów, gdyż bywało i tak, że, szukając odpowiedniego dla swych celów materjału, nie wahał się wziąć na swój warsztat sztuki nawet jakiegoś drugorzędnego, jak się zdaje, i nieznanego nam dzisiaj zupełnie pisarza, jakoto Demofilosa, od którego pochodził oryginał „Oślej komedji"; ~~[illegible]~~ innym razem znów, wybór ten musiał być ~~[illegible]~~ bardzo ~~[illegible]~~ pobieżny i robiony ~~[illegible]~~ poprostu na kredyt wielkiego imienia, a bez wielkiego namysłu, skoro mógł paść n.p. na taką sztukę, jak „Bracia" (Ἀδελφοί) Menandra, oryginał „Stichusa", najzupełniej przeciwny ~~jego~~ zamiłowaniom plautyńskim; i ~~[illegible]~~ skutkiem tego poeta barbarus", wziąwszy się już do roboty, musiał poprostu wszystko rozrzucać, obcinać, przykrawać i skądinąd wziętym materjałem sztukować, aby przecież coś zajmującego dla swych widzów stworzyć (p. wyżej str.). Niema bowiem wcale wystarczających dowodów na poparcie bardzo ryzykownego przypuszczenia[1] ~~(Prehn 1916)~~, jakoby i „Stichus" i „Siostry", tak jak są dziś u Plauta, wyszły z pod pióra „młodzieńczego" Menandra.

Niewłaściwie również stawia sprawę Leo[2] ~~(1913)~~ str. 145, jeśli twierdzi, że „Plautus ze szczególnem zamiłowaniem wyszukiwał sztuki oparte na postaciach niewolnika czy hetery ~~(Hetären- und Sklavenstücke)~~", bo jeśli chodzi o istnienie tych figur wogóle, to takiemi były bodaj że wszystkie komedje greckie, a jeśli chodzi o specjalnie wybitną i tendencyjnie uwypuklaną rolę niewolnika intryganta, tak jak to jest u Plauta, to taką nie była zdaje się z greckich komedyj żadna[3] ~~(Fraenkel 1922)~~, podczas gdy znów hetera, jako czynnik akcji, prócz jednego tylko ~~[illegible]~~ „Gbura" nigdzie przecież u Plauta wybitnej roli nie gra, wpływającej istotnie na tok akcji i jej rozwiązanie.

3.

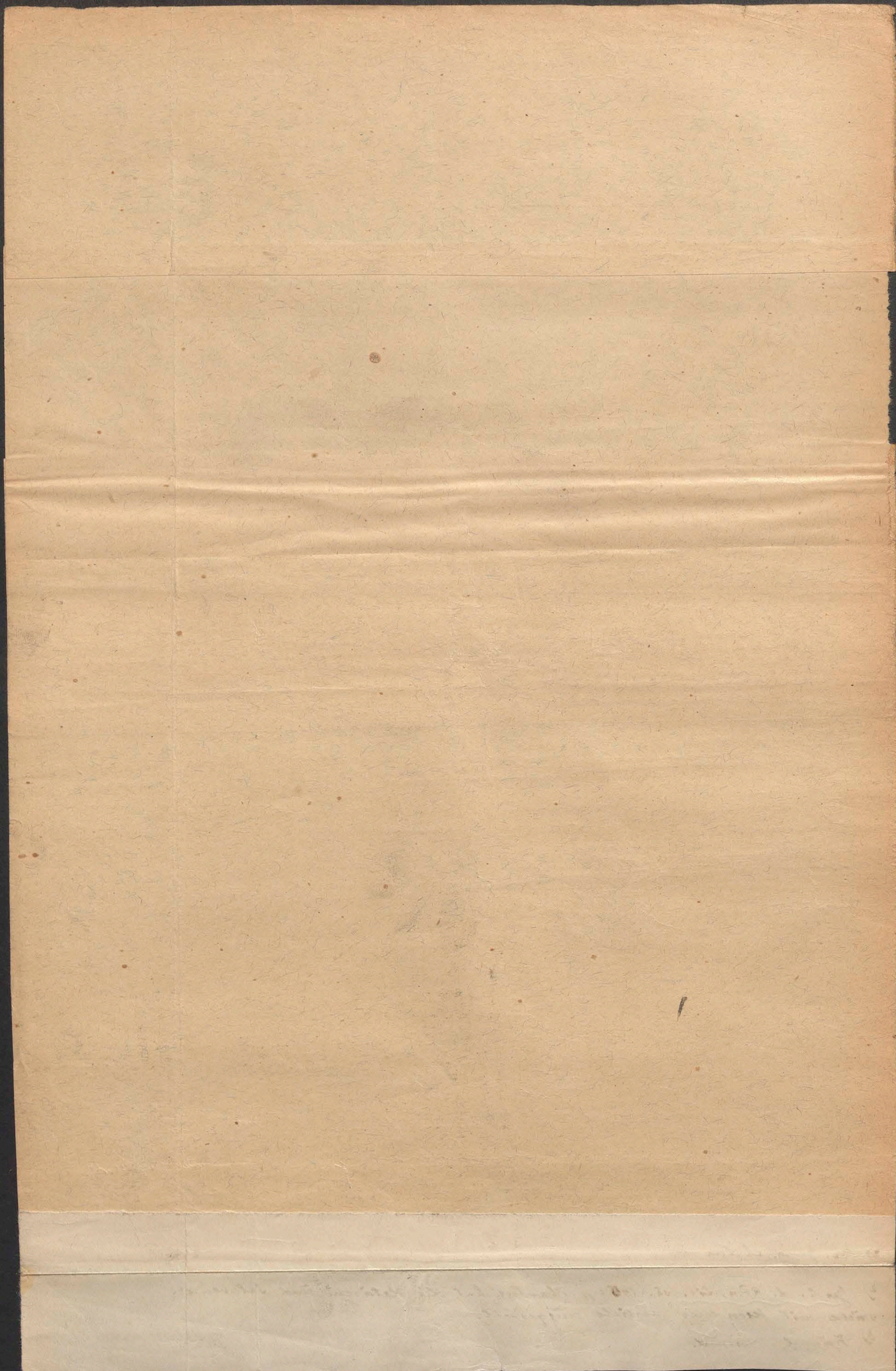
W zakresie samych sztuk i ich kompozycji Plautus trzyma się oczywiście zasadniczo greckich oryginałów, i to nawet w dość znacznej mierze, ale bodaj że nie mniej wydatnie rządzi się tutaj sam, według swych własnych zapatrywań i własnych tendencyj.

Już w tytułach sztuk widzimy całą skalę rozmaitości, a to od prostego tłumaczenia greckich tytułów, n.p. [Miles] Gloriosus" z Ἀλαζών, Sortientes" [Casina] z Κληρούμενοι, Commorientes" (p. wyżej str.) z Συναποθνῄσκοντες, poprzez tworzenie nowych, na manierę, zdaje się, newjuszowską, jak n.p. „Asinaria" [scil. fabula] z Ὀναγός, tudzież „Aulularia", „Cistellaria", „Mostellaria", „Vidularia", „Bacaria", „Carbonaria" i.t.p. —

1) Prehn, m. pod., str. 70., Fraenkel, m. pod. str. 231-250.

2) Gesch. d. Röm. Lit. str. 145: „Plautus hat die Hetären- und Sklavenstücke mit besonderer Vorliebe ausgesucht."

3) Fraenkel, m. pod.



aż do zupełnie nowoczesnego uwydatniania w samodzielnie tworzonych tytułach własnego punktu patrzenia na sztukę, jak n.p. „Bacchides" (Siostry Bakchis) z Δὶς ἐξαπατῶν (Dwa razy oszukujący), „Patruus" (Stryj; p. wyżej str.) z Καρχηδόνιος (Kartagińczyk), „Trinummus" (Dzień trzygroszowy) z Θησαυρός (Skarb), „Stichus" z Ἀδελφοί (Bracia).

O ile wreszcie wierzyć fragmentom sztuk zaginionych, to Plautus zna również sposób podawania poprostu greckiego tytułu bez zmiany n.p. „Agroecus" (Ἀγροῖκος), „Colax" (Κόλαξ), „Dyscolus" (Δύσκολος), co oznacza, zdaje się, chęć okazania jak największej „greckości" w tytułach i przez następcę Plauta, Cecyljusza, staje się później manierą panującą, jak to widzimy w Komedjach Terencjuszowskich.

W ekspo~~zycji~~nowaniu — — sztuk swoich (p. wyżej str.) używa Plautus chętniej; panującej, zdaje się, w greckich komedjach przeważnie, maniery „prologowo dramatycznej", ale czyni to oczywiście wcale nie ~~tyle~~ z pietyzmu dla oryginałów, gdyż nieraz to jest mu zupełnie nieznane ~~...~~, tylko dlatego, że ekspozycja zapomocą prologu i zapomocą scen początkowych, mniej tem więcej sposobności do jak najdokładniejszego ~~...~~ orjentowania o sytuacji swych widzów, którym chodziły jak najwięcej objaśnień nigdy ~~nie~~ zawadzić nie mogło (t.zn. „postaci wstępującej" (πρόσωπα προτατικά), używanej tutaj przez Greków bardzo ~~...~~ chętnie ~~...~~, jak na to wskazuje chociaż tylko zwyczaj Terencjusza, posługuje się ~~...~~ Plautus nader ~~...~~ rzadko, co najwidoczniej łączy się z wybitną ~~...~~ rolą, jaką w jego ekspozycjach grają prologi, wprowadzające ~~...~~ treść sztuki.

W prologach (p. wyżej str.), w które, być może, zaopatrzone były przez Plauta pierwotnie wszystkie jego sztuki, wybierał Plautus najchętniej typ prologu „dramatycznego", zawierającego treść sztuki i mówionego przez konkretne postaci nadnaturalne, gdyż fakt ten odpowiadał najlepiej realnym wyobrażeniom Rzymian ~~...~~, że te postaci boskie czy półboskie mogły wiedzieć to, czego oni jako widzowie nie wiedzieli; pozatem ze szczególnem zamiłowaniem i powodzeniem pisał ~~...~~ prologi o zacięciu humorystycznem — w czem[F] z pewnością przewyższył greckie oryginały — a już ze specjalnie rzymskich stosunków wynikało, że prolog plautyński ~~...~~ ~~...~~ zawierał wiadomości dydaktyczne, t.j. tytuł ~~...~~ plautyński komedji, o czem grecka publiczność dowiadywała się już przed przedstawieniem z proagonu, skądinąd, a mianowicie ...

[F] zostawiony przy swojej werwie,

To samo co w prologach zacięcie humorystyczne zasadniczo rozstrzyga o typie plautyńskiego epilogu (p. wyżej str.), który ścisłej analogji w greckich pierwowzorach ~~...~~ — jak dotychczas — nie znajduje.

Ogromne zastosowanie zyskały u Plauta niezmiernie częste monologi (p. wyżej str.), z których zrobił sobie środek dramatyczny uniwersalny, nie tylko do charakterystyki osób, do objaśniania sytuacji obecnej, przeszłej i przygotowywania nowej,

wrenie do apostrofowania publiczności, co wszystko było już w znacznej lub tejsamej mierze w greckich oryginałach – ale również, na co w greckich pierwowzorach nie znajdujemy przykładów, ~~[illegible]~~ poprostu do podawania publiczności rzeczy dowcipnych, czy zajmujących, nie mających nieraz żadnego związku z treścią, czy akcją sztuki.

Przychodziło mu to tem łatwiej, że wbrew wymaganiom artyzmu kompozycyjnego greckich oryginałów przestał naogół troszczyć się o umotywowanie monologu, mając przedewszystkiem doraźny efekt na względzie.

Tymże samym, że tak powiem, pozakompozycyjnym celom służy u Plauta czasem także nawet dialog (p. wyżej str. 180), jakkolwiek naogół budowany jest bardzo drobne i tak jak w oryginałach greckich służy przedewszystkiem do celów sztuki, jako takiej, t.j. do posuwania akcji i do charakterystyki osób. Natomiast uwagi „na stronie", wtrącane w greckich oryginałach przez osoby, stojące na uboczu, (z zachowaniem pewnego prawdopodobieństwa) rozrosły się u Plauta do tego stopnia, iż stają się czasem ~~[illegible]~~ drugim dialogiem, przerywającym poprostu dialog główny[F] (lub tłumiącym go, jeśli mają być pojęte, jako mówione równocześnie) i są poprostu wstawkami, ~~[illegible]~~ służącemi do zabawienia słuchaczy, bez względu na istotny bieg akcji, która faktycznie najjaskrawiej przez ten czas pozostaje w zawieszeniu.

[F] (p. wyżej str. 180)

rozwija Plautus, przeciąga na swój sposób istniejące w oryginale, lub wtrąca

Z tejże samej myśli, dania widzom za wszelką cenę czegoś interesującego, ~~wtrąca [illegible]~~ często nawet całe nowe sceny, stojące zupełnie same dla siebie, nieraz w najnieodpowiedniejszym dla ~~[illegible]~~ rozwoju fabuły miejscu, gdy n.p. dla takich właśnie efektownych obrazów zaniedbuje w zupełności prawidłowe rozprzężenie akcji (p. wyżej str. 186a-187).

Wszystko to jednak nie idzie tak daleko, by aż niszczyło jedność akcji, którą Plautus przytem zachowuje naogół skrupulatnie, tak samo zresztą jak jedność miejsca i jedność czasu. Ale te dodatki i rozmaitego rodzaju wstawki podważają przecież i rozsadzają ścisłość i jednolitość budowy i są bezsprzecznie (powodem nieraz) jaskrawych błędów kompozycyjnych, podobnie jak częste i dość gwałtowne skróty.*) I tak n.p. słyszymy od Terencjusza (Ad. w. 6-10), że Plautus, przerabiając sztukę Difilosa p.t. Συναποθνῄσκοντες („Wespół umierający") na swoją, p.t. Commorientes, opuścił całą scenę z początkowych partyj, zawierającą wyrwanie dziewczyny z rąk rajfura przez młodzieńca:

„in Graeca adulescens est, qui lenoni eripit
meretricem in prima fabula: eum Plautus locum
reliquit integrum" –

a Plautus sam w prologu do „Panny młodej" zaświadcza, że w sztuce tej skreślił dwie role, a mianowicie rolę panicza Euthymikusa i pewnego niewolnika; ~~[illegible]~~ bowiem, że „niewolnik jest chory i leży w łóżku", a więc na scenie się nie zaposiada, a co do panicza zaś czytamy, że „Plautus nie chce, (w. 37-38)

*) Nie należą tu oczywiście skróty, pochodzące od po-plautyńskich recenzyj, jak n.p. w Kurkulionie (p. wyżej str. 72, 76) i „Epidikusie".

by on powrócił z podróży i w tej komedji wystąpił":

is, ne expectetis, hodie in hac comoedia
ni nabem non perdidit: Plautus noluit -- (w. 64-65).

Na szereg innych skrótów naprowadziły nas badania analityczne; należy tu n.p. odrzucenie pierwotnego zakończenia „Epidikusa" (p. wyżej str.). a zwłaszcza tak częste pomijanie przez Plauta kanonicznego niemal w oryginałach greckich „zarzynania" na końcu sztuki (p. wyżej str.). Miarą swobody, z jaką Plautus amputował greckie komedje może być do pewnego stopnia ~~komedja~~ „Stichus", który pomimo, iż ~~[illegible]~~ składa się z partyj, pochodzących aż z trzech źródeł (p. wyżej str. 135-136), liczy zaledwie 775 wierszy, podczas gdy ~~[illegible]~~ przeciętna długość ~~[illegible]~~ sztuk, napewne jednolitych, wynosi ~~[illegible]~~ od 1100-1400 wierszy. ~~To wszystkie skróty - nie należą tu oczywiście skróty reżyserów poplautyńskich - świadczą o tym pośpiechu z jakim~~ Myślą przewodnią była tutaj wszędzie chęć wytłuszkania z greckich oryginałów dla rzymskich widzów tylko najwięcej zajmujących i zabawnych partyj ~~[illegible]~~, bez względu na powstające w ten sposób ~~[illegible]~~ kompozycyjne. błędy 4.

Komedji skrzynkowej (str. ~~[illegible]~~).

Do niedawna te i wszystkie wogóle usterki czy plautyńskie specjalnie właściwości kompozycyjne tłumaczono t.z. „kontaminacją", która w tym zakresie przynajmniej u wielu uczonych - stała się pewnego rodzaju uniwersalnem wyjaśnieniem. Powstała pewna kategorja badaczy, którzy zajmowali się wyszukiwaniem w tym celu najrozmaitszych błędów kompozycyjnych, a badania te doprowadzały niedowiarków ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ do rezultatu, że sztuka została przez Plauta „skontaminowana" i werdyktu tego nie uniknęła znaczna większość komedyj plautyńskich. W ostatnich latach dopiero, głównie od r. 1916[1] ~~(P.E. Sonnenburg 1917)~~ nastąpiło tu pewne otrzeźwienie i dzisiaj uważa to to gorączkowe szukanie wszędzie kontaminacji. Kwestję tę należy sprowadzić do właściwej miary.

~~K. Kunst 1920~~, ~~Michaut 1920~~

Przedewszystkiem tedy należy ustalić znaczenie i wartość tego pojęcia, którego znajomość, w odniesieniu do dramaturgji zawdzięczamy Terencjuszowi i jego polemice z przeciwnikami literackimi. Słowo to, contaminare, jakto wykazali Walther Schwering[2] ~~(1916)~~ i A. Körte[3] ~~(1916)~~, nie znaczy bynajmniej „mieszać, łączyć", czy też „psuć coś przez zmieszanie z czemś innem", „miscendo depravare", jak podaje nawet Thesaurus Linguae Latinae, ale znaczy poprostu „naruszać" (con-tag), oczywiście w sensie ujemnym, tak że może znaczyć także „skazić", „splamić". W odniesieniu do sztuki dramatycznej oznacza poprostu bezceremonjalne naruszanie sztuki i jej artystycznej całości, a to w ten sposób, że ~~[illegible]~~ się w daną sztukę grecką wrabia ~~[illegible]~~ odpowiednie składniki, z innej greckiej sztuki zaczerpnięte, ~~[illegible]~~ tak jak to Terencjusz o sobie powiedział w prologu do „Dziewczyny z Andros":

„To, co się nadawało, do „Andryi" z „Perintji"
Przyznaje, że sam przeniósł ~~[illegible]~~ ~~za~~ ~~[illegible]~~" (w. 13-14.)

~~[illegible]~~ Quae convenere, in Andriam ex Perinthia
Fatetur transtulisse ~~[illegible]~~

Są to ~~[illegible]~~ często poszczególne postaci, jak n.p. w „Eunuchu" Terencjusza, do przerobionym z Menandra

1) ~~[illegible]~~ P.E. Sonnenburg, Plautus und seine Originale, Wochenschr. für klass. Philol. 34 (1917), str. 623-630; K. Kunst, Wo hat die Betrachtung der attischen neuen Komödie literarhistorisch anzuknüpfen? Neue Jahrb. 23 (1920), str. 357; Michaut, Plaute, II. 246-, 255-.

2) Walther Schwering, Die sogenannte Kontamination in der lateinischen Komödie, Neue Jahrb. 37 (1916), str. 167-185;

3) A. Körte, Contaminare, Berl. Philol. Wochenschr. 31 (1916), str. 979-981.

C. Langer, m. pod., str. 44.;

Ale por. jeszcze: W. Süss, Zwei Bemerkungen... Rhein. Mus. 65 (1910), str. 459-460

którego rzymski autor, jak sam przyznaje, dodał figury żołnierza samochwała i pasożyta, wzięte z innej sztuki tegoż Menandra („eas se hic non negat personas transtulisse in Eunuchum suam", prol. w. 31–32) jużto całe partje, jak n.p. w „Braciach" Terencjusza, do których Terencjusz dodał również menandrowskiej pominiętą przez Plauta, w jego przeróbce „Wespół umierających" Difilosa, z innej sztuki i innego autora (wspomnianą wyżej) scenę wyrwania dziewczyny z rąk rajfura („eum locum hic sumpsit sibi in Adelphos", prol. w. 10–11).

W tym sensie zatem pojęte słowo „contaminare" jako „naruszanie" daje nam jedynie racjonalne tłumaczenie źle zwykle zrozumianego zwrotu Terencjusza z prologu „Pokutnika" (w. 17[1]), gdzie mowa o naruszaniu (mybyśmy rzekli: pokiereszowaniu) „wielu sztuk greckich celem zrobienia z nich kilku łacińskich":

„multas contaminasse Graecas, dum facit
paucas Latinas",

który to zwrot zarazem wykazuje, że pojęcie kontaminacji określa ten rzekomy sposób postępowania w odniesieniu nie do rzymskich, ale do greckich sztuk.x) Przeciwstawieniem zaś takiej „naruszonej" sztuki jest sztuka „nienaruszona", „integra", bez dodanych części z innej sztuki, jak n.p. wspomniany właśnie „Pokutnik", o którym aktor terencjuszowski mówi w prologu:

„hodie sum acturus Hauton timorumenon
ex integra Graeca integram comoediam" (w. 4–5).

Terencjusz przyznaje się sam do tego postępowania („factum id esse hic non negat" Haut. prol. w. 18), które za jego czasu „przesadni zygoryści", jak mówi („obscura diligentia" Andr. prol. w. 21) zaczynali już ganić, ale powołuje się na przykład dobrych pisarzy („bonorum exemplum" Haut. prol. w. 20), wskazując, że to samo przecież robił i Newjusz i Enjusz i Plautus:

„qui quom hunc accusant, Naevium Plautum Ennium
accusant, quos hic noster auctores habet" (Andr. prol. w. 18–19).

Używanie tedy „kontaminacji" przez Plauta – mowa tu tylko o „kontaminacji", opartej na korzystaniu z innych greckich sztuk, obok sztuki zasadniczej – jest stwierdzone i niewątpliwe, ale wskazanie z bezwzględną pewnością sztuk, które jej uległy, jest niezmiernie trudne (jeśli wogóle możliwe), gdyż wykazanie – jak to wyżej w analizie sztuk poszczególnych tylokrotnie zaznaczano – błędów kompozycyjnych nie jest bynajmniej niezbitym dowodem i niezachwianem kryterjum „kontaminacji": Przecież i u nowoczesnych pisarzy trafiają się tego rodzaju błędy – n.p. liczne ułomności budowy u Fredry w jego „Ciotuni", a zwłaszcza w „Wychowance"[1] ~~(Kucharski 1921)~~ – a nikt przecież z tego powodu nie będzie pomawiał ich o „kontaminację". Błędy te u Plauta mogły zresztą

x) Być może, że za czasów Terencjusza miano „kontaminacji" nadawano by także wypadkom dodawania scen i partyj, pochodzących z oryginalnego pomysłu autora rzymskiego (tak sądzi Körte, l.c.), lecz nie o tę kontaminację tutaj chodzi i zresztą nie o tej „kontaminacji" mówi Terencjusz.

1) Eug. Kucharski, Fredro a komedja obca, Stosunek do komedji włoskiej, Kraków 1921, str. 106, 136.

wynikając albo ze swoistej manjery, z jaką pracował sam Plautus około greckich oryginałów (i tak było zapewne w przeważnej ilości wypadków, jak to wyżej wykazywano), albo – co jest również prawdopodobne – te same błędy kompozycyjne były już w greckich oryginałach, podobnie jak się ma sprawa z „Wychowanką" Fredy, gdzie niemal wszystkie usterki budowy pochodzą z pierwowzoru Fredy t.j. z obu „Pameli" Goldoniego[1] ~~(Kucharski 1921)~~. Dziś już wyzwoliła się nauka z tego fałszywego wyobrażenia, że wszystkie greckie sztuki były pod każdym względem doskonałe i słusznem jest zapatrywanie (równych wcześniejszych), że ~~[illegible]~~ ~~błędów kompozycyjnych~~ mankamentów (które są napewno) ~~[illegible]~~ raczej pochodzenia greckiego, niż rzymskiego.[2] (nie brak u Planta) ~~(Sonnenburg 1917)~~.

Tak więc za najlepsze jeszcze (choć bynajmniej nie decydujące) kryterjum „kontaminacji" u Planta uważaćby można jedynie te błędy kompozycyjne, których, jako polegających na niewątpliwie widocznem złączeniu zupełnie różnorodnych (nastrojem swym zwłaszcza) pierwiastków, w żaden inny sposób wyjaśnić nie można, a przy których tendencja wywołania za wszelką cenę efektu komicznego i ożywienia sztuki, zasadniczo poważnej i spokojnej, wskazuje wyraźnie na celową robotę rzymskiego poety. Wobec tego – nie wykluczając bynajmniej możliwości, że „kontaminacja" istnieje w większej ilości sztuk plautyńskich – za względnie pewne przykłady „kontaminacji" uważać należy tylko Jeńców, gdzie do sztuki bardzo poważnej i jako taka właśnie w prologu i epilogu reklamowanej, Plautus dodał najwidoczniej dla ożywienia ponurego nastroju ulubioną przez siebie i zawsze mocno komiczną postać pasożyta (p. wyżej str.) – i Stichusa, gdzie z ptaszliwego dramatu rodzinnego, przez przejaskrawienia, a zwłaszcza dodatki, treścią i nastrojem zupełnie odrębne od towarzyszącej całości menandrowskiej, zrobił Plautus sztukę wprawdzie bardzo dziwną, nie posiadającą żadnej spoistości wewnętrznej i właściwie żadnej akcji, ale ożywioną dostatecznie, dla celów doraźnych, postacią pasożyta, a w drugiej części nawet baletem (p. wyżej str.).

Poza tego nie brak z pewnością w komedjach plautyńskich drobniejszych partyj, włączonych przez Planta z poza oryginału, stanowiącego ~~[illegible]~~ pierwowzór danej sztuki – jak to n.p. stwierdzić można było w „Dniu Trzygroszowym" (wyżej: str.), gdzie cała partja zawierająca opowiadanie niewolnika o gospodzie i zaginięciu pierścienia, wyraźnie z jakiejś innej sztuki pochodzi – tylko że zupełnie pewne udowodnienie tutaj istotnej „kontaminacji", a nie samodzielnej twórczości Planta, polegającej na rozmalowywaniu i przejaskrawianiu rysów przejętych, jest rzadko kiedy możliwe. Kto wie zresztą, czy „kontaminacja" nie istniała już u greckich pisarzy, co nie jest niemożliwe zasadniczo, jeśli się zważy, jak wielu było komedjopisarzy mniejszej wartości obok kilku najwybitniejszych[3] ~~(Michaut 1920)~~. Nie jest to przecież wcale tak niezwykłego, ~~[illegible]~~ że autor, piszący komedję według danego wzoru, wzmacnia ją i ożywia partjami z innej sztuki – a dosyć analogij wykazuje nawet wreszcie i dramat nowoczesny. Zauważył to już ~~z drugiej strony~~ (i jest nawet w zakresie tragedji greckiej późniejszej poezji nie cofał się przed przerabianiem, „wicowaniem" i łataniem sztuk mistrzów dawniejszych.[4])

*) Chociaż i tę, tak trafnie „przypiętą" (nawet) rolę, uważają niektórzy uczeni za możliwą w greckim oryginale: P. Henry W. Prescott, ~~Inorganic Rôles in Roman Comedy, Class. Philology XV (1920)~~, str. 246. (l.c.)

4) O. Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, str. 2–3.

1) Kucharski, m. pod. str. 137. (l.c.)
2) ~~Sonnenburg, m. pod. str. 626.~~ (l.c.)
3) Michaut, Plaute, II, str. 257–258.
Henry W. Prescott, Inorganic Rôles in Roman Comedy, Class. Philol. XV (1920), str. 245, 280–281.

Montaigne [1] ~~(Essais II. 10)~~, pisząc o komedjografach XVI. wieku :

„il n'est souvent tombé en fantasie comme, en nostre temps, ceux qui se meslent de faire des comedies (comme les Italiens qui y sont assez heureux) employent trois ou quatre arguments de celles de Terence ou de Plaute pour en faire une de leurs" (por. Ter.: „multas contaminasse Graecas, dum facit paucas Latinas").

Moljer wobec źródeł włoskich, hiszpańskich, francuskich i rzymskich (Michaut 1921)

Tak samo postępowali wobec komedyj Szekspira w XVII w. komedjanci angielscy w Niemczech (którzy jednak zatracili już wszelki ślad jakiegokolwiek poszanowania całości artystycznej danej sztuki – ~~Gundolf 1914~~) [2], tak samo zachowywał się, a dosyć polskich, ansje analogicznie (jak to niżej zobaczymy) [illegible] w manierę francuską [illegible] przerabiając „Dzień Trzygroszowy" Plauta, zużytkował tam również (v. 639 in.) partję o posażnych żonach ze Skarbu, a później stwierdzimy o Krasickim, że „upranna on najczęściej Moljera, dwie trzy sztuki w jedną tłacząc" [3] ~~(Windakiewicz 1921)~~.

Wreszcie i Fredro, którego stosunek do Goldoniego scharakteryzował Kucharski w ten sposób, że „najpierw istnieje u niego jakaś koncepcja własna, a dopiero w trakcie jej opracowania i artystycznego ujmowania nasuwają się szczegóły obce, kojarzące się z pomysłem własnym" (m. p. str. 196), łączy czasem w jednej sztuce pierwiastki dwóch sztuk włoskich, jak n. p. w „Damach i Huzarach", gdzie obok podniety z „Le donne curiose" jest jedna scena (II, 17) stanowiąca „kondenzację osnowy całej sztuki „La locandiera", lub w „Zemście", gdzie „fimfa" Rejenta pochodzi z „Un curioso accidente", a „fimfa" Cześnika z „Sior Todaro Brontolon" [4] ~~(Kucharski 1921)~~. Dodać wreszcie należy, że Papkin, potomek plautyńskich pasorzytów (p. wyżej str.), a według Kucharskiego, „śmieszek stojący poza granicami wszelkiego zewnętrznego, czy wewnętrznego przymusu", postać wprowadzona nie dla akcji, ale z czystej (a koniecznej!) potrzeby wesołości i śmiechu" [5] – stanowi uderzającą analogję do wprowadzonej przez „kontaminację" postaci pasorzyta w przytoczonych wyżej sztukach plautyńskich, w „Jeńcach" i „Stichusie".

(wichrzy ten sam sposób przerabiania komedyj plautyńskich u Bohomolca (p. niżej) i Trzeciaka)

U Plauta zresztą wprowadzanie pewnych pierwiastków z poza ram danej sztuki, czyli „kontaminacja" jest tem łatwiejszą, że – jakkolwiek nie puszczał on bynajmniej wszystkiego na los przypadku, jak to n. p. robi Goldoni [6] ~~(Kucharski 1921)~~ – to jednak nie bał się on się bynajmniej błędów kompozycyjnych (p. wyżej str. 137) i nie ma naogół żadnego respektu dla głównych postulatów artystycznej ścisłości kompozycyjnej, czy to będzie sprawa należytego rozpoczęcia, prowadzenia i zakończenia akcji (p. wyżej str.), czy choćby motywowania monologów (p. wyżej str.) i wogóle wystąpień osób sztuki.

Greckie pierwowzory Plauta posiadały bezwątpienia niejednokrotnie duże błędy kompozycyjne, ale zawsze chodziło w nich przecież głównie o osiągnięcie ideału zwartości i doskonałości budowy, podczas gdy chęć rozśmieszania publiczności nie była ani zasadniczą ani dominującą. Plautus natomiast, na ideały kompozycyjne mało wrażliwy, nie dąży wcale do tego, by jego widzowie zachwycali się doskonałością linji, jaką okazuje spoista budowa sztuki (bo zresztą kto się tam na tem wówczas w Rzymie rozumiał), ale dba przedewszystkiem o to, by ich uwagę pochłaniało samo widowisko jako takie t. z. to, co bezpośrednio widzą i słyszą i żeby się dobrze bawili, rozśmieszani chwilowemi sytuacjami na scenie. Stąd u niego to całe niezrównane wirtuozostwo komizmu sytuacyjnego, operującego głównie efektem doraźnym i nie cofającego się nawet przed ośmieszaniem samych kompozycyjnych postulatów, takich, jak n. p. iluzja sceniczna – komizmem takiego, jakiego nie okazuje w tym zakresie żaden inny komedjopisarz starożytności klasycznej (p. wyżej str. ...).

Plautus zatem „przebiega przez scenę w niedbale wiązanem obuwiu" („non adstricto socco") – jak mówi Horacy (Ep. II. 1. 170 in.) – ale że przytem za każdym krokiem, słowem i gestem sieje szczodrze, rozrzutnie bezcennem ziarnem śmiechu, przeto może być istotnie „spokojny" – ale jakkolwiek nie w tym sensie, jak to imputuje złośliwy Horacy – „że komedja jego nie padnie", pomimo iż pod względem spoistości kompozycyjnej stanowi poprostu antytezę greckich ideałów. Widz, rozbawiony nie ma ani czasu, ani ochoty na wyszukiwanie błędów kompozycyjnych.

---

1) Les Essais de Montaigne, Publiés d'après l'édition de 1588 avec les Variants de 1595 par H. Motheau et D. Jouaust. III. Paris 1887, II. 10. str. 135.
2) Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1914, I, str. 24, 47.
3) St. Windakiewicz, Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej, Kraków 1921, str. 92.
4) Kucharski, m. pod. str. 33–35; 90–93. 5) Kucharski, m. pod. str. 215.
6) Kucharski, m. pod. str. 120.

Montaigne [1] ~~(Essais II. 10)~~, pisząc o komedjografach XVI. wieku:

„Il n'est souvent tombé en fantasie comme, en nostre temps, ceux [x)] qui se meslent de faire des comedies (comme les Italiens qui y sont assez heureux) employent trois ou quatre arguments de celles de Terence ou de Plaute pour en faire une de leurs" (por. Ter.: multas contaminasse Graecas, dum facit paucas Latinas).

Komedjan-[...], a dosyć przykładów takiej „kontaminacji" można i u komedjografów polskich. Już Ciekliński, którego zachowanie się wobec Plauta [F] tyle wykazuje analogji do manjery plautyńskiej, przerabiając „Dreń Trzygroszowy" Plauta, wszytkawa tam również (v. 639-in.) partję o posażnych żonach ze „Skarbu", a później stwierdzamy o Krasickim, że „upraszcza on najczęściej Moljera, dwie trzy sztuki w jedną łączy" [3] ~~(Windakiewicz 1921)~~. Wreszcie i Fredro, którego stosunek do Goldoniego scharakteryzował Kucharski w ten sposób, że „najpierw istnieje u niego jakaś koncepcja własna, a dopiero w trakcie jej opracowania i artystycznego wymodelowania nasuwają się szczegóły obce, kojarzące się z pomysłem własnym" (op. cit. str. 196), łączy czasem w jednej sztuce pierwiastki dwóch sztuk włoskich, jak n.p. w „Damach i Huzarach", gdzie obok podniety z „Le donne curiose" jest jedna scena (II, 17) stanowiąca „kondensację osnowy całej sztuki „La locandiera", lub w „Zemście", gdzie „finfa" Rejenta pochodzi z „Un curioso accidente", a „finfa" Cześnika z „Sior Todaro Brontolon". [4] ~~(Kucharski 1921)~~. Dodać wreszcie należy, że Papkin, potomek plautyńskich pasożytów (p. wyżej str.), a według Kucharskiego, „śmieszek stojący poza granicami wszelkiego zewnętrznego, czy wewnętrznego przymusu" sztuki, „postać wprowadzona nie dla akcji, ale z czystej (a koniecznej!) potrzeby wesołości i śmiechu" [5] — stanowi uderzającą analogję do wprowadzonej przez „kontaminację" postaci pasożyta w przytoczonych wyżej sztukach plautyńskich, w „Jeńcach" i „Stichusie".

[F] (jak to niżej zobaczymy)

Moljer wobec źródeł włoskich, hiszpańskich, francuskich i rzymskich (Mikawt 1921)

Widzimy ten sam sposób przerabiania komedyj plautyńskich u Boguslawskiego (p. niżej) i Zabłockiego („Żółta szlafmyca", „Wykonawca" itd.)

U Plauta wprawdzie wprowadzanie pewnych pierwiastków z poza ram danej sztuki, czyli „kontaminacja" jest tem łatwiejszą, że — jakkolwiek nie puszcza on bynajmniej wszystkiego na los przypadku, jak to n.p. robi Goldoni [6] ~~(Kucharski 1921)~~ — to jednak nie boi on się bynajmniej błędów kompozycyjnych (p. wyżej str. [157]) i nie ma naogół żadnego respektu dla głównych postulatów artystycznej ścisłości kompozycyjnej, czy to będzie sprawa należytego rozpoczęcia, prowadzenia i zakończenia akcji (p. wyżej str.), czy choćby motywowania monologów (p. wyżej str.) i wogóle wystąpień osób sztuki.

Greckie pierwowzory Plauta posiadały bezwątpienia niejednokrotnie duże błędy kompozycyjne, ale zawsze chodziło w nich przecież głównie o osiągnięcie ideału zwartości i doskonałości budowy, podczas gdy chęć rozśmieszania publiczności nie była ani zasadniczą ani dominującą. Plautus natomiast, na ideały kompozycyjne mało wrażliwy, nie dąży wcale do tego, by jego widzowie zachwycali się doskonałością linji, jaką okazuje spoista budowa sztuki (bo zresztą kto się tam na tem wówczas w Rzymie rozumiał), ale dba przedewszystkiem o to, by ich uwagę pochłaniało samo widowisko jako takie t. z. to, co bezpośrednio widzą i słyszą i żeby się dobrze bawili, rozśmieszani chwytowemi sytuacjami na scenie. Stąd u niego to całe niezrównane wirtuozostwo komizmu sytuacyjnego, operującego głównie efektem doraźnym i nie cofającego się nawet przed ośmieszaniem samych kompozycyjnych postulatów, takich, jak n.p. iluzja sceniczna — komizmu takiego, jakiego nie okazuje w tym zakresie żaden inny komedjopisarz starożytności klasycznej (p. wyżej str. ...).

Plautus zatem „przebiega przez scenę w niedbale wdzianem obuwiu" („non adstricto socco") — jak mówi Horacy (Ep. II, 1. 170-in.) — ale że przytem za każdym krokiem, słowem i gestem sieje swobodne, rozrzutnie hojnem ziarnem śmiechu, przeto może być istotnie „spokojny" — aczkolwiek nie w tym sensie, jak to imputuje złośliwy Horacy — „że komedja jego nie padnie", pomimo iż pod względem spoistości kompozycyjnej stanowi poprostu antytezę greckich ideałów. Widz, rozbawiony nie ma ani czasu, ani ochoty na wyszukiwanie błędów kompozycyjnych.

---

1) Les Essais de Montaigne, Publiés d'après l'édition de 1588 avec les Variants de 1595 par H. Motheau et D. Jouaust, III. Paris 1887, II. 10. str. 135.
2) Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1914, I, str. 24, 47.
3) St. Windakiewicz, Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej, Kraków 1921, str. 92.
4) Kucharski, m. pod. str. 33-35; 90-93. 5) Kucharski, m. pod. str. 215.
6) Kucharski, m. pod. str. 120.

W doborze typów był Plautus nierzmiernie skrępowany fabułą, zawsze grecką, wymaganiami gatunku literackiego, który dopuszczał tylko takie a nie inne postaci i last but not least stanowiskiem policji rzymskiej, która nie pozwalała wówczas na wprowadzanie na scenę, w swawolną fabułę grecką, postaci typowo rzymskich, zwłaszcza obywatelskich. Raz jeden tylko wprowadził, epizodycznie zresztą, postać, która w greckich sztukach stanowczo istnieć nie mogła t.j. rzymskiego przedsiębiorcę teatralnego w „Kurkuljonie"; toteż aby ten „choragus" mógł ukazać się na scenie, musiał Plautus poprostu przełamać illuzję sceniczną.

Pomimo wszystko jednak indywidualność swą i zamiłowania swoje zaznaczył Plautus w tem uderzającem wyolbrzymieniu roli sprytnego niewolnika, co było w związku z jego szczególną predylekcją do typu komedji intryg, a stanowiło wybitny kontrast do sztuk greckich, gdzie, według wszelkich danych, jakie posiadamy, przyjąć należy rolę niewolnika jako bardzo wybitną, ale bynajmniej nie dominującą. Być może, że podobnie ma się sprawa z tak faworyzowanym przez Plauta typem pasorzyta i con tanto amore kreśloną figurą zjadliwej żony. Z drugiej strony na karb Plauta zaliczyć z pewnością należy zgodne z poczuciem rzymskiej przyzwoitości (verecundia) ograniczenie do minimum występów „wolno urodzonej panny" (ingenua) w rolach erotycznych, czego greckie sztuki (n.p. Menandrowskie) wcale nie unikały (p. wyżej str.   ).

Większą swobodę okazał Plautus w samem użyciu typów, gdzie najjaskrawiej przeciwstawił się greckim tendencjom: Jeśli w oryginałach greckich chodziło o rzeczy subtelniejsze, a mianowicie o jak największe zbliżenie się do rzeczywistości w ściśle konsekwentnem przedstawieniu charakterów, o pełną największą prawdę życiową wraz z wszystkiemi jej szczytami i głębinami, to Plautus, ignorując świadomie te tendencje, postawił i tutaj wszystko pod kątem wesołości i bawienia za wszelką cenę. I przyznać trzeba, że cel swój osiągnął w całej pełni, a to przez świetny komizm rysów charakterystycznych, przy czem nie wiele troszczył się o to, że przesadne ośmieszanie, śmieszność, a nieraz błazenowatość, równie jak i groteskowa czasem karykaturalność jego postaci odrywa je właściwie od prawdziwego życia. Plautus nie „naśladował życia", jak Menander, który według Kwintyljana (I.O. X.1.69) „omnem vitae imaginem expressit", ale zato plautyńska publiczność zanosiła się od śmiechu żywiołowego, jakiego zdaje się subtelny grecki komik nigdy nie słyszał.

Jeśli zaś na podstawie greckich fragmentów i komedyj Terencjusza, tego pół-Menandra, można wnioskować o pewnym, że tak powiem, chłodnym nastroju uczuciowym, pewnym tonie papierowo-literackim, zwany też filozoficzno-obojętnym stosunkiem bezstronności 1), jaki panuje w greckich sztukach między autorem a jego postaciami, to u Plauta podkreślić należy tę pełną ukochania radość twórczą z jaką odnosi się do swych wszystkich figur, stając nieraz wyraźnie po stronie swych faworyzowanych postaci i dając im niejako przez to swój pęd życia i swój własny temperament, szczerze italski;

Własną indywidualność i swoistą tendencję w zupełnie innym kierunku niż to było w oryginałach greckich, zaznaczył Plautus następnie w zakresie swego

1) Körte, Griech. Kom., str. 79.

stylu i języka, który należy wogóle do najoryginalniejszych i najwspanialszych zjawisk literatury rzymskiej, a może i wogóle europejskiej, tak, że ~~szczególnej~~ zasługuje tu na jak najwięcej uwagi. Od prymitywnych początków, widocznych we fragmentach praw dwunastu tablic, poprzez wysiłki pierwszych poetów, Liwjusza i Newjusza, mowa rzymska dochodzi już do tak wysokiego stopnia rozwoju u Plauta, że jeśli przewyższyli go późniejsi poeci elegancją i subtelnością, wzorowaną na greckich utworach, to giętkością, bujnością i barwnością słowa nie dorównał mu nikt. Sprawność i zupełne opanowanie języka u Plauta okazuje się nietylko w tem, że potrafi on już odmalować szeroką skalę rozmaitych uczuć, bardzo nieraz skomplikowanych – jak n.p. w miłości, i to już nawet ~~z~~ czasem ~~[illegible]~~ wyraźnem zabarwieniem kostycznem – ale przedewszystkiem w tem, że umie on słuchacza słowem swem zająć, porwać i w żywiołowy sposób rozbawić.

I tak już na pierwszy rzut oka uderza nas u Plauta, ~~[illegible]~~ wśród mnóstwa ~~[illegible]~~ figur retorycznych (najrozmaitszego typu 1)), przedewszystkiem wielka ilość alliteracyj, które stanowią starą i wrodzoną Italykom właściwość,*) a tutaj sprawiają to ciągłe wrzenie, kipienie strumienia mowy i tryskanie żywem życiem. Oto kilka przykładów (nie dających się oczywiście przetłożyć na żaden język):

animast amica amanti (Bac. 194.), non potest paucis plura plane prologui (Men. 252), specimen specitur, certamen cernitur (Bac. 399, Cas. 516), ex malis multis malum quod minimumst id minimest malum (Stich. 120), collus collari caret (Capt. 357), quasi supellex pellionis palus palo proxumust (Men. 404), facetis fabricis et doctis dolis (Mil. 147), tuo maerore maceror macesco, consenesco et tabesco miser (Capt. 134), optumo optume optumam operam das (Amph. 278), manibus meritis meritam mercedem dare (Cas. 1015), verum aliquid aliqua aliquo modo alicunde ab aliqui aliqua tibi spes est (Epid. 331-) i najlepsze może:

io te, te, turanne, te te ~~ego~~, qui imperitas Pseudolo,
quaero quoi ter trina triplicia, tribus modis tria gaudia,
artibus tribus tris demeritas dem laetitias, de tribus
fraude partas -- ↓ (Pseud. 703-; por. wyżej str. 200), ↓
quanta pernis pestis veniet, quanta labes larido
quanta sumini absumedo, quanta callo calamitas
quanta laniis lassitudo --
(Capt. 903-in). ↓

Alliteracje plautyńskie, występujące nieraz jakgdyby z jakiegoś instynktownego nakazu 3), mają przeważnie zabarwienie komiczne, bo też jeśli w czem, to w tem zwłaszcza okazuje język Plauta najwyższe wyrobienie, że staje się on u niego jeszcze jednem, a znakomitem i niewyczerpanem źródłem komizmu, t.z. komizmu słów 2) ~~(γέλως ἀπὸ τῆς λέξεως, Arystot., le comique des mots, Bergson)~~, obejmującego bardzo szeroką skalę.

Należą tu więc przedewszystkiem figle i igraszki czysto językowe najrozmaitszego rodzaju. Takiem jest ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ n.p. śmieszne powtarzanie tego samego wyrazu: W „Linie" (jedna ze scen końcowych) odnalazła się ojcu zaginiona córka. Uradowany oddaje ją za żonę jej kochankowi i w tym celu daje niewolnikowi zlecenia. Niewolnik również

1) F. Leo, Analecta Plautina, De figuris sermonis I, Gottingae, 1896; II, 1898; III, 1906.

2) Aristoteles: γέλως ἀπὸ τῆς λέξεως (Tract. Coisl. 3, Kaibel, Com. Gr. Fr. I, 1. Berol. 1899, str. 50-53); Bergson: Le rire, str. 105 (le comique de mots).

3) J. Rozwadowski n.p. zwrócił na to uwagę, że słowo „mille" występuje u Plauta stale (z jedynym tylko wyjątkiem) w alliteracji: Drobná pozorování k mluvě Plautově, České Museum Filologické IV (1898), str. 169.

*) Jako zjawisko czysto i wyłącznie łacińskie przedstawia alliterację w znakomitym szkicu Paul Lejay, Histoire de la littérature latine des origines à Plaute, publiée par Louis Pichard, Paris [1924], str. 144-149.

już uradowany, bo za przysługi w tej sprawie czeka go wyzwolenie – i stąd wywiązuje się dialog o podnieconem tempie, w którym słowa latają jakby piłki, tam i z powrotem rzucane, a wśród nich uderza jedno, ciągle powtarzane słowo licet – („dobrze”), w ściśle paralelnych zestawieniach, a zapewne w najrozmaitszych modulacjach i intonacjach:

Demones

Więc mu powiedz, jak-em znalazł moją córkę.

Trachaljo

Dobrze.

Demones

Powiedz, niech odłoży wszystko, niech tu przyjdzie.

Trachaljo

Dobrze.

Demones

Powiedz, że mu moją córkę dam za żonę.

Trachaljo

Dobrze.

Demones

Spiesz się.

Trachaljo

Dobrze.

Demones

Niech tu przyjdzie, ucztę ~~zrobić~~ sprawić!

Trachaljo

Dobrze.

Demones

Wszystko „dobrze”?

Trachaljo

Dobrze. Ale – wiem czego ja pragnę?
Tego, coś mi sam obiecał, wyzwolenia.

Demones

Dobrze.

Trachaljo

Uproś Plesidippa, żeby – mnie wyzwolił.

Demones

Dobrze.

Trachaljo

Niech twa córka także prosi. Łatwo wskóra.

Demones

Dobrze.

Trachaljo

I niech mi da Ampeliskę, w dniu wyzwolin.

Demones

Dobrze.

Trachaljo

A niech czynem to wykaże, że mi wdzięczny.

Demones

Dobrze.

Trachaljo

Wszystko „dobrze”?

Trachaljo

Dobrze – Tobie tak samo odpłacam.

(~~[illegible]~~ w. 1211–1222).

Później ten sam niewolnik, w rozmowie z młodzieńcem (w. 1265–) odpowiada na każde zapytanie jednem i tem samem słowem: censeo – „tak sądzę”, co w rezultacie powtarza 12 razy, a na końcu dodaje (2 razy jeszcze) „non censeo” – „tak nie sądzę”.

W „Pannie Młodej” Lysidamus buduje cały swój plan donżuański na tem, że uzyska swobodny teren działania w domu sąsiada Alkesimusa, który przyrzeka żonę swą w oznaczonym czasie wysłać właśnie do żony Lysidamusa, Kleustraty, niby na pomoc w przygotowaniu uczty weselnej Kasiny. Ale zazdrosna (Kleustrata i przenikliwa), dowiedziawszy się o wszystkich planach męża, w ostatniej chwili całą tę tak ważną wizytę sąsiadki chytrze unieważnia – i po chwili obaj sąsiedzi, nie wiedząc, skąd to nagłe zamieszanie, wpadają na siebie w najwyższej irytacji, jeden z wyrzutami, że drugi przyrzeczenia nie dotrzymał, a drugi z wyrzutami że z niego i jego żony zakpiono. W podnieconym i burzliwym dialogu, jakby rakiety błyskają, ciągle powtarzane z jednej i drugiej strony słowa usprawiedliwienia i wyjaśnienia: „gnin” – „toż”, z komiczną pasją podchwytywane przez jednego i drugiego:

Alkesimus

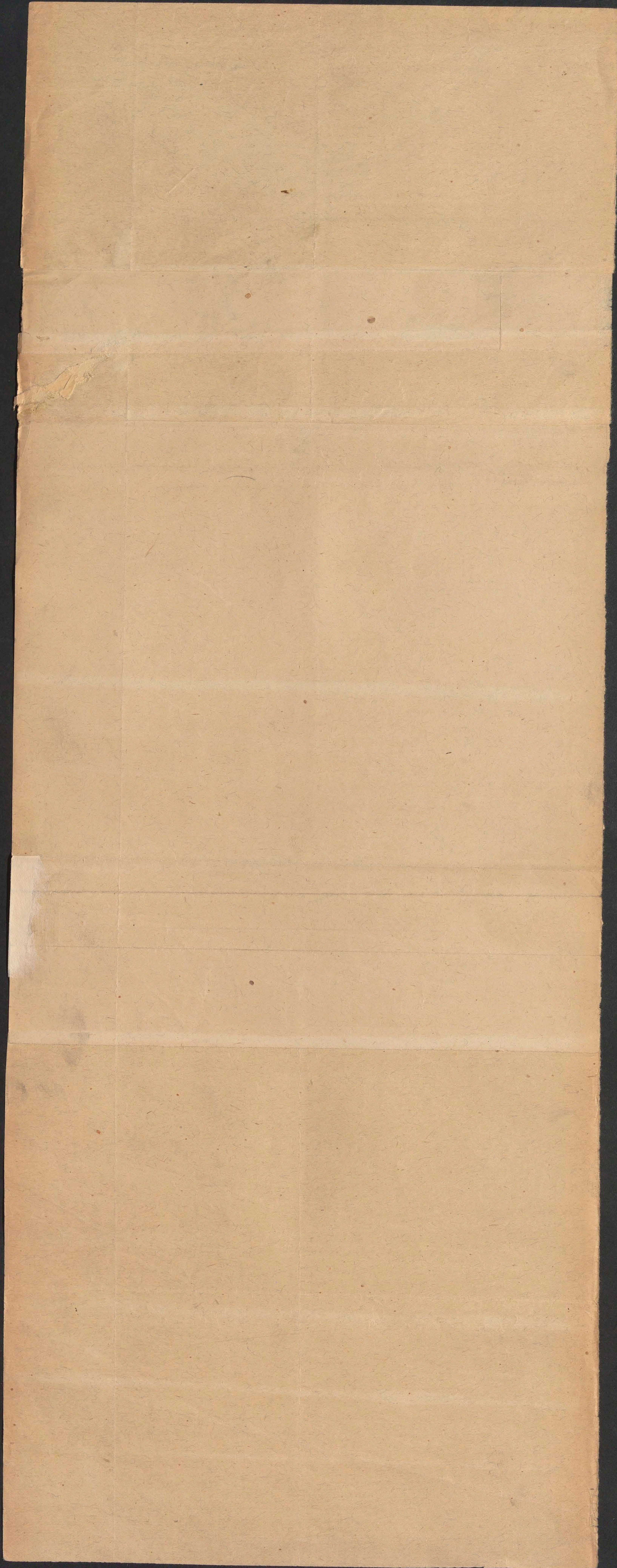
Zobaczę, czy już z rynku powrócił ten amant,
Co tak zakpił tu ze mnie i z żony, poczwara!
Lecz otóż on przed domem. – Do ciebie szedł właśnie.

Lysidamus

A ja znowu do ciebie. – Słuchajno, ladaco,
Com ci zlecił? Com prosił?

Alkesimus

No więc o cóż chodzi?



Lysidamus (ze złością)

Jakże to pięknie dla mnie dom twój opróżniłeś!
Jak-eś to wysłał do nas twoją połowicę!
Toć przez ciebie ja zginę, przepadnie ta gratka!

Alkesimus

Toć możesz się powiesić! Przecież-eś sam mówił,
Że twoja żona będzie mą żonę prosiła!

Lysidamus

Więc mówi, że prosiła i żeś ty powiedział,
Że jej z domu nie puścisz.

Alkesimus

Toć sama mówiła
Do mnie, że jej nie myśli trudzić do pomocy!

Lysidamus

Toć sama mnie wysłała, żebym ją zaprosił!

Alkesimus

Toć mnie to wszystko jedno!

Lysidamus

Toć mnie przecież gubisz!

Alkesimus

Toć dobrze, toć ją żonę jeszcze dłużej wstrzymam;
Toć chciałbym teraz ciebie -

Lysidamus (chce przerwać)

Toć -

Alkesimus

- dobrze zamorzyć!

Lysidamus

Toć przecież ja powinien! A wśród tych „toćów”
Ty mieć więcej nie będzień, niźli ja!

Alkesimus

Toć wreszcie
Niech cię wszyscy bogowie!!

(w. 591-609)

Tu należy również ~~ustęp~~ pewien w „Dwin Trzygroszowym”, w. 583-591, gdzie w ten ~~#~~ sam sposób powtarzają się słowa „modo” - „idź tylko”:

Osobny rodzaj językowych efektów stanowią tutaj niezwykle śmiało tworzone przez Plauta (nowe wyrazy: nakomiczny sposób)

A więc n.p. zamiast winobrania - „vindemia”, obiecuje niewolnikowi „różgobranie” - „virgidemia” (Rud. 636); znanych złodziejów, ~~tekstu~~ zakutanych w kajdany, zwie się - jako że ciałem swem trą okowy - „żelazotarcami”: „ferriteri”, lub „nogodzwonnikami”: „cruricrepidae” (Trin. 1021); urodziny ~~rajfura~~ stręczyciela, pełne niepowodzeń, zamieniają się na „uśmierciny”: „hunc emortualem facere ex natali die” (Pseud. 1237). Tak jak może komuś grozić rozbicie okrętu: „naufragium”, grozi u Plauta naszemu człowiekowi „tanikoł”, czy „tanigwał”: „lumbifragium” (Cas. 968, Amph. 454). W pewnej, niezbyt wytwornej rozmowie, żeby zwą się „orzechołamaczami”:

„nucifrangibula", a gdy ~~na~~ ich grozą „zębołamaczem": „dentifrangibula", to wtedy ów miecz od wybijania zębów otrzymuje nazwę „zębołamny": „dentifrangibulus" (Bac. 596-605). Dodaćby można całą masę innych komicznych nowotworów, nie dających się ~~prawie~~ właściwie przełożyć na język polski, n.p. suppasum aut subinimium (Epid. 232), tecum eo adsiduo - accubuo mavelim (Truc. 422), non radicitus, verum etiam exradicitus (Most. 1112) adtrepidate sallem, nam vos adproperare hau postulo (Poen. 544) i t. d.

Z równą swobodą stopniuje Plautus (których – zdawałoby się mogło – wogóle wyrazy stopniować nie można: tak jak i stryj, patruus, może być „najstryjejszy": patruissumus (Poen. 1197). A więc człowiek może być u Plauta nietylko sam w swej osobie, ale nawet „najsamszy": „ipsissumus" (Trin. 988); ponieważ oko (oculus) jest człowiekowi drogie, przeto człowiek najdroższy zwie się u Plauta czasem: „homo ocul. lissumus" (Curc. 121, 15); niewolnik, udający Puniczyka, powiada, że żaden Puniczyk nie jest więcej punickim od niego: „nullus me est hodie Poenus poeniot" (Poen. 991); drzwi zamknięte, za któremi znajduje się niedosięgniona na razie kochanka, nazywają się w ustach adoratora „drzwiami najzamkniętszemi": „ostium occlusissumum (Curc. 16); człowiek, którego wszystkie plany zawiodły jest już nie tylko moralnie zabity, ale poprostu „najzabitszy", i to spośród wszystkich żyjących: „occisissumus omnium qui vivont" (Cas. 694) [por. „peritissimus omnium in terra", Aul. 722 a]; ~~a~~ niefortunny domownik, którego wyrzuciła za drzwi kochanka a potem własna żona, nazywa sam siebie już nie wyrzuconym, ale poprostu „najwyrzuceńszym ze wszystkich": „nunc ego sum exclusissumus" (Men. 698).

Wielką siłę rzeczywistego komizmu językowego – w przekształcaniu do greckich pierwowzorów – posiadają plautyńskie „imiona mówiące" osób, o których już była mowa wyżej (str. 239-240); tu wypadnie dodać jeszcze „mówiące" nazwy krajów i miejscowości, tworzone przez Plauta wyłącznie w celach komicznych. Tak n.p. otrzymamy o ~~[illegible]~~ żołdackim kraju: „Scytholatronia" (Mil. 43) [miejsce kaźni występnych niewolników znajduje się rzekomo „na Wyspach Kijobijnych, Łańcuchodzwoniących": „apud Fustitudinas, Ferricrepinas insulas" (Asin. 34), lub nazywa się „Kolonja Żarnowo": „ad Molas coloniam" (Pseud. 1082)], a pasorzyci plautyńscy, którym zawsze jedzenie i przysmaki na myśli, znają nie tylko „Kraj Przejedzenia" i „Kraj Przepicia": „Peredia" i „Perbibesia" (Curc. 444), ale także i „jedzeniowe wojsko": „edendi exercitus" pochodzące z „Piekar, Chlebowa, Plackowa, Kwiczołowa i Figojadów":

multis et multigeneribus opus est tibi
militibus: primumdum opus est Pistorensibus,
eorum sunt aliquot genera Pistorensium:
opu' Panicis est, opu' Placentinis quoque;
opu' Turdetanis, opust Ficedulensibus –
(Capt. 159-163)

~~[illegible]~~ Są tu bezwątpienia wyraźne alluzje do faktycznych imion miast i ludów, takich jak Pistoria w Etrurji, Placentia w Gallji cisalp., wreszcie Turdetanów w Hiszpanji i.t.p., ale całkiem już z powietrza, a raczej ~~[illegible]~~ z komicznie traktowanej greckiej mitologji, zaczerpnął Plautus nazwy krajów: „Centauromachia", „Classia Unomammia" i „Conterebromnia" (Curc. 445-7).

Specjalną komiczną mistrzowsko komiczną obdarzył Plautus w tworzeniu mówiących greckich imion, złożonych z łacińskich i greckich końcówek pierwiastków, jak n.p. „Argentumdonides" (Pers. 120). Pultiphagonides (Poen. 54. p. wyżej, str. 10), a zwłaszcza to najwspanialsze ze nazw przysmaków kulinarnych: „Glandionida-Smalla, Laridum-Pernonida", Podgardlanka-Wieprzowinka, Słoninka-Szynkidzka" Men. 210).

wszystkich, niezwykle wytworne i długie imię oszukańczego „Persa":

„ - - - - - - - - ausculta ergo, ut scias:
Vaniloquidorus - Virginesvendonides -
Nugiepiloquides - Argentumexterebronides -
Tedigniloquides - Nugides - Palponides -
Quodsemelarripides - Nunquamemittides. em tibi!" *

„ - - - - - - - - - - więc słuchaj, byś wiedział:
Ot, zwie się: Fałszomówic - Pannosprzedawides -
Banialukomówides - Groszowyciągides -
Ciebiegodniemówides - Blagides - Okpides -
Corazkomupozwides - Nigdyniewyzwides!
(Pers. 700-705 - por. wyżej str. 108)

Czasem znów tworzy Plautus całkiem z greckich pierwiastków złożone i bardzo greckie, a nawet zanadto greckie imiona o wyraźnie komicznem zacięciu, jak n.p. „Thensaurochrysonicochrysides": „Skarbozłotozwycięzkozłotowicz" (Capt. 285), lub świadomie zestawia z greckich nazwisk, etymologizując mity i udając, że nie rozumie sensu słów greckich, gdy tworzy z niemi łacińskie gry słów (jedynie tylko na podobnych dźwiękach oparte, pomimo iż znaczeniowo tutaj miema żadnego związku), n.p.:

Faciet me Crucisalum ex Chrysalo [crux - χρυσός] (Bac. 362); Nescio, quae te Sceledre, scelera suscitant [scelus - σκέλος] (Mil. 330, por. 494); Ballionem exballistabo lepide [βαλλίων - ballista] (Pseud. 585). Podobnie miasto greckie nazywa się Epidamnus (Ἐπίδαμνος), tak, zdaniem Plauta, dlatego, że „nemo ferme huc sine damno devortitur" (Men. 263-264), jakkolwiek pierwiastek greckiej nazwy nie ma nic wspólnego z łacińskiem „damnum" i Plautus o tem bardzo dobrze wie - a imię greckiego obywatela: Archidemides znaczy dla Plauta tyle co „arcyzłodziej", co wyjaśnia w sposób następujący:

„adeon me fuisse fungum, ut illi crederem,
quom mi ipsum nomen eius Archidemides
clamaret dempturum esse, si quid crederem?"
„Ależ ze mnie grzyb głupi, żem jemu zaufał,
Gdy już mi samo imię Arcy-demidesa
Krzyczało, że mi zdejmie, gdy mu coś powierzę!" (Bac. 283-285).

Wyraźnie tu przebija się to dworowanie sobie Rzymianina - przywykłego do imion skromnych i prostych, a nieraz nawet pochodzących od ułomności ludzkich, jak Nasica, Capito, Varro i t.p. - i naśmiewanie się z długich zwykle, często bombastycznych i samochwalczych imion greckich, tak obfitujących w arystokratyczne końcówki.[2] (lub w epitecie Neptuna: „salsipotens" (Trin. 820): „słony władca" z greckiego ἁλικράτωρ, czy ἁλικρείων [3])

To pokpiwanie z greczyzny występuje jeszcze wyraźniej w takich przekładach greckich wyrazów, jak n.p. „turpilucricupidus" (Trin. 100), gdzie zadrwił sobie Plautus poprostu z greckiego compositum: αἰσχροκερδής i w wyrazach złożonych, półgreckich a półrzymskich (voces hybridae),[1] takich jak: flagritriba (Pseud. 138), ulmitriba (Pers. 279), ferritribax (Most. 356) - wszystko osobliwe nazwania niewolników, zbyt często stykających się z batami kijami i kajdanami - gdzie do łacińskich słów flagrum, ulmus, ferrum doczepiono zakończenie

1) S. Witkowski, De vocibus hybridis apud antiquos poetas Romanos, Rozpr. Ak. Umiej. Wydz. Filol. Serya II, tom II, Kraków 1893, str. 202-232; (Colin G.), l.c. str. 145.

2) Prof. L. Sternbach zwrócił mi uwagę na takie słowa, jak arystofanesowskie Σπουδαρχίδης, Στρατωνίδης, Μισθαρχίδης (Acharn. w. 595-597), Φιλοσκευογίδης Grzegorza z Nazjanzu (Antol. Palat. VIII, 169) i.i., zaznaczając wobec tego, że Plautus mógł na terenie greckiej „komedji nowej" znaleźć impuls do tworzenia analogicznie komicznych imion własnych.

3) J. Marouzeau (l.c. str. 179) przytacza Enniusza Ann. 105: Bellipotentes sunt magis quam sapientipotentes; por. E. Fränkel, l.c. str. 207-209.

z greckiego: τρίβω, na wzór wyrazu παιδοτρίβης. Ten sam styl i komiczny cel mają także wyrazy takie jak: contechnor (con + τέχνη, Pseud. 1096), inanilogista (inanis + λόγος, Pseud. 255), manticinor (μάντις + cano, Capt. 896)[1], tudzież przedziwne przymiotniki, niby łacińskie, ale z greckiemi końcówkami na -ικος: cenaticus (Capt. 496), odiossicus, incommodesticus (Capt. 85-87)[2]. Analogicznie znów Plautus czasem najczystsze łacińskie słowa pojmuje - t. zn. udaje, że pojmuje - jako złożone częściowo z greckich pierwiastków i łaciński przedrostek dis- każe rozumieć jako greckie δίς (dwa razy: n.p.: „disperii: Dis peristi? Qui potest?" (Most. 375.), a nazywając niedołężnego donżuana - małżonka, któremu nie udała się miłosna awanturka: „dismaritus" (Cas. 974) pozwala najoczywiściej rozumieć to również jako „podwójny małżonek" (δίς-maritus), jeśli niema to także oznaczać jeszcze ~~bezpośredniego~~ pewnego związku z greckiem δυς-, coby przypominało ~~[illegible]~~ „niefortunnego małżonka" (δυς-maritus).

Innym razem, korzystając z tego, że imię greckiej bogini, Kora, brzmi tak samo jak nazwisko jednego miasteczka latyńskiego (Cora), każe pasorzytowi przysięgać się po grecku: ναὶ τὰν Κόραν (tak, jak przysiągł wyżej μὰ τὸν Ἀπόλλω), ale do tego dołączają się zaraz dalsze zaklęcia niby bardzo greckie i niby na jakichś tajemniczych greckich bogów, a właściwie - na imię, prowincjonalne i chętnie wykpiwane, mieściny latyńskie: ναὶ τὰν Πραινέστην (Praeneste), ναὶ τὰν Σιγνίαν (Signia), ναὶ τὰν Φρουσινῶνα (Frusino), ναὶ τὸν Ἀλάτριον (Aletrium - Capt. 880+).

Najjaskrawszym jednak dowodem świadomego używania przez Plauta języka greckiego do wywoływania efektów humorystycznych jest żartobliwe, a dosyć częste wtrącanie w łacińską mowę (zwłaszcza u niewolników) greckich wyrazów, co stwarza poprostu najdawniejsze znane przykłady t. z. makaronizmu, jak to:

„An amas? ναὶ γάρ (Bacch. 1162); equam scis filium tibicinam meum amare? ναὶ γάρ. Liberare quam volit? καὶ τοῦτο ναὶ γάρ. (Pseud. 482-in); etiamne astas? enimvero πράγματα μοι παρέχεις. Dabo tibi μέγα κακόν, ut ego opinor, nisi resistis (Cas. 727-inn; por. Menandra Perik. w. 208, K²: μέγα τί σοι κακὸν δώσω); tibicinam liberavit. Philolachesne ergo? Ita - Quanti? Triginta talentis? Μὰ τὸν Ἀπόλλω sed minis (Most. 971-in); olivi δύναμιν domi habent maximam (Pseud. 210-inn); Euge! iam χάριν τούτῳ ποιῶ (Pseud. 712); πόθεν ornamenta? (Pers. 159); domi quidquid habet eicitur ἔξω (Truc. 558); argentum οἴχεται (Trin. 419)" i w. i.

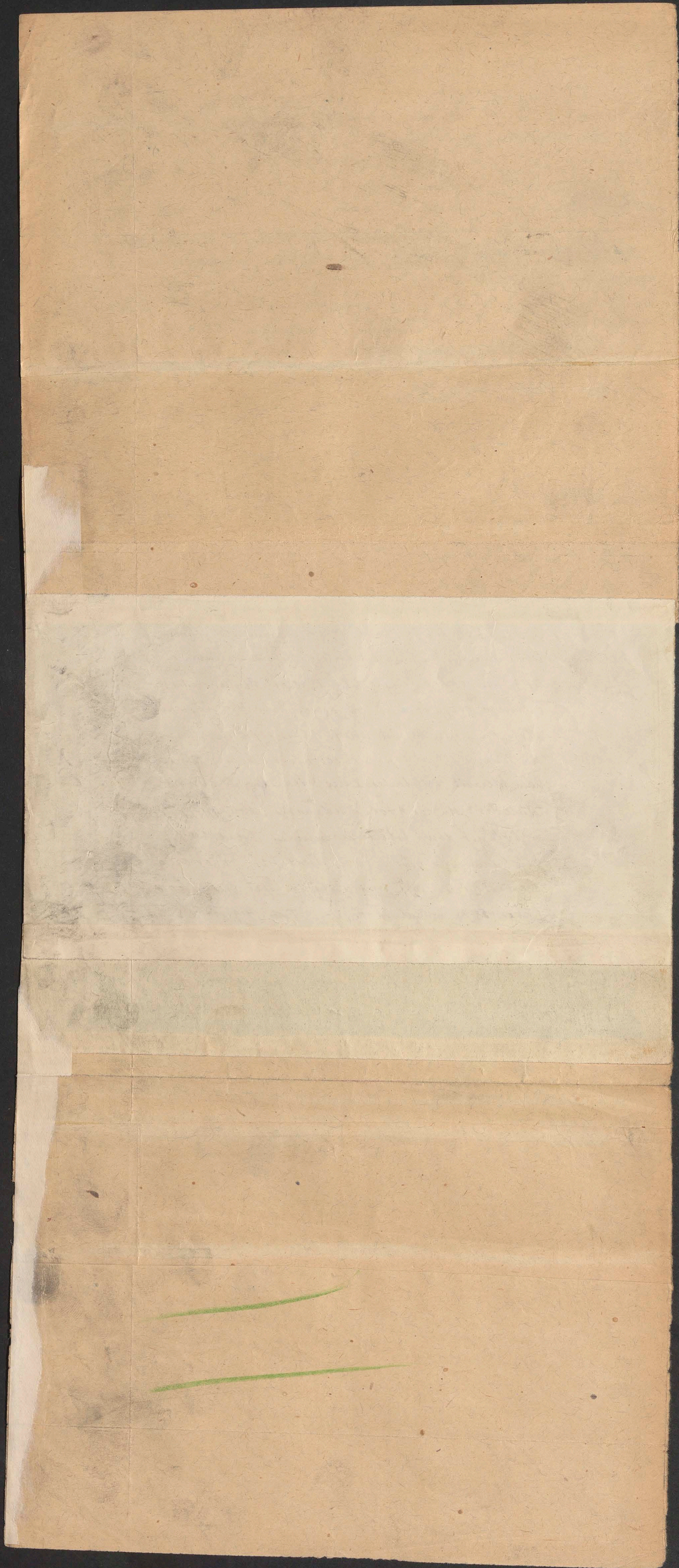
Objaw ten, stojący niewątpliwie w związku z językiem wulgarnym, jak na to wskazuje (znacznie później) Petronjusz: „Trimalchionis τὰ πάντα est", „qui te primus δεῦρο δὴ fecit" (i t.p.) (Sat. 37, 58), spotykamy zresztą także n.p. u Cicerona, który w listach swoich, pisanych „mową codzienną", nietylko często wtrąca greckie zwroty i słowa, zwłaszcza gdy pisze całkiem swobodnie i jest w dobrym humorze, ale także czasem żartuje sobie w zupełnie podobny sposób, jak Plautus, n.p.: „quare, ut opinor, φιλοσοφητέον et istos consulatus non flocci facteon" (ad Att. I. 16. 13) - oraz u miłośnika listów cicerońskich i komedyj plautyńskich Frontona, u którego spotykamy zwroty takie jak: „merito unum meum σκοπὸν mihi constitui" (p. 34 N.), „in hac εἰκόνε, quam depinxi" (p. 47 N.), „per inguinum an per πολιτείαν?" (p. 53 N.), „radicitus, immo vero Plautinatato verbo exradicitus" (p. 156 N.).

Wyrobiony zaś już najzupełniej wiersz makaroniczny - na długo przed makaronistami Odrodzenia (Tifo Odasi, Teofilo Folengo, Merlino Cocai), od których zwykło się tę manierę wyprowadzać - znajdujemy na schyłku klasycznej starożytności u Auzonjusza, w jego liście do Paulusa:

Ἑλλαδικῆς μέτοχον Μούσης Latiaeque Camenae
Ἄξιον Αὐσόνιος sermone alludo bilingui --- (w. 1-2)
Ἐλθατέ μοι πολυγησαε ἐπὶ scirpώδεα μολοῖν
Fontibus ὑμετέροις πτέρινον praeferte triumphum
Ὑμᾶς γὰρ καλέω salsoστεχονugoποιητής, --- (w. 15-17)
Hic erit et fructus Δημήτερος ἀγλαόκαρπον
ἔνθα σύες θαλεροί πολυχανδέα pocula ἔνθα
Κιρνᾶν εἴ κε θέλοις, νέκταρ vinoio bonoio -- (w. 40-42)
(Αὐσόνιος Παύλῳ, Wilamowitz, Hermes 19 (1884), str. 461-463)

[1] Enrico Cocchia, Saggi Filologici, V, Napoli, 1915, str. 288, czyta manticinor, sądząc, że słowo to powstało z μαντική na wzór vaticinor, z aluzją do słowa mantica (sakwa, worek) i z ubocznem znaczeniem „napchać się."

[2] J. Rozwadowski, Wiener Studien 13 (1891), str. 324-325. (Plauti Captivi w. 85-87.)



nieszczęśliwie zakochany panicz, który nie ma ani grosza na wykupno kochanki narzeka na swój los przed kpiącym z niego mocno niewolnikiem:

Kalidorus

Więc nic mi nie pomożesz?

Pseudolus

A cóż ci mam zrobić?

Kalidorus

Biada!

Pseudolus

Biada? No, tego możesz nie oszczędzać,
Dostaniesz, wiele uciech.

Kalidorus

Jakim nieszczęśliwy!
Nigdzie znaleźć pieniędzy, ni pożyczyć.

Pseudolus

Biada!

Kalidorus

W domu nie mam szeląga, ni jednego.

Pseudolus

Biada!

---

1) K. Estreicher. Teatra w Polsce, Kraków 1873, str. 148-149.

2) P. Chmielowski. Nasza Literatura Dramatyczna, Petersburg I-II 1898.

Zastobliwy ten efekt językowy w tej i innej formie, występuje (często później) w całej europejskiej literaturze komicznej i wystarczy zacytować przykłady choćby z polskiej sceny. Oto wzór makaronizmu polsko-łacińskiego z „Drugiej rozmowy Gregoryasa z Bartosem" z r. 1629:

Jannas

Salvete Gregorie pro quid do nas venis?

Gregoryas

Pro vinis cum flassis Domine juvenis.
Quo modo valet? A gdzież nunc mieszkacie?

Jannas

Tuż za Wisłą in Kaźmierz u Fary na stacie.

Gregoryas

Aut jam non es modernus in Rudawa klecha?

Jannas

Dawnoć adhuc a festo świętego Wojciecha
Musiałem choć invitus scholam relinquere
Bom już nie miał pueris quid ultra legere ...
Jedno dolent rękawy, zilkiem orać trudno,
Wolę mieszkać na szkole, quamvis chodzę brudno
Et hoc me potissimum przygnało na Kraków,
Bym qualem lectionem pochwycił od żaków."[1]

Jako znakomity (przykład zwór) makaronizmu polsko-francuskiego służyć może wyjątek z rozmowy Starościny ze Starostą w „Powrocie Posła" Niemcewicza:

Starościna. Votre argent Szarmantskiego zapewne nie zwabia:
Au dessus des trésors, nad drogie kamienie
Woli régard Teresy, albo jej westchnienie.
Starosta. I jakże to, o posag przykrzyć się nie będzie?
Starościna. Jamais! on sobie w małej kabance osiędzie,
Na zielonym ryważu jasnego strumyka,
Słuchać będzie z Teresą tkliwego słowika.
A quoi bon les richesses? W cichej solitudzie
Żyć będą, nie zważając, co powiedzą ludzie,
Des fruits, du lait, to ich będzie pożywienie
Łzy radosne napojem, pokarmem westchnienie. (II. 9)[2]

Oprócz tych wszystkich przykładów „komizmu słów" czysto językowego (niesie bardzo prymitywnego,) nie brak u Plauta objawów już więcej skomplikowanych „komizmu słów" treściowego, opartego głównie na pewnej pointcie myślowej, czyli dowcipów i żartów.

Należą tu zatem przedewszystkiem gry słów (kalambury), w których Plautus, tak jak i cała wenta Italja, szczególnie się kocha: Więc n.p. w „Pseudolusie" nieszczęśliwie zakochany panicz, który nie ma ani grosza na wykupno kochanki narzeka na swój los przed kpiącym z niego mocno niewolnikiem:

Kalidorus

Więc nic mi nie pomożesz?

Pseudolus

A cóż ci mam zrobić?

Kalidorus

Biada!

Pseudolus

Biada? No, tego możesz nie oszczędzać,
Dostaniesz, wiele zechcesz.

Kalidorus

Jakim nieszczęśliwy!
Nigdzie znaleźć pieniędzy, ni pożyczyć.

Pseudolus

Biada!

Kalidorus

W domu nie mam szeląga, ni jednego.

Pseudolus

Biada!

1) K. Estreicher, Teatra w Polsce, Kraków 1873, str. 148-149.
2) P. Chmielowski, Nasza Literatura Dramatyczna, Petersburg I-II 1898, I, str. 173.

~~267~~ 269-

Kalidorus

Jutro on tę dziewczynę stąd zabierze -

Pseudolus

Biada!

Kalidorus

Więc to tak mi pomagasz?

Pseudolus

Daję, co dać mogę:
Znak tych „biadów" mam zawsze pełno w naszym domu!
(w. 77[1]-)

Tenże Pseudolus omawia z Charinusem kwalifikacje szelmowskie pewnego niewolnika, którego ma awansować na pomocnika w swych matactwach:

„ecquid is homo habet aceti in pectore? - Atque acidissumi!"
(czy ma w sobie trochę octu? - Jeszcze jak ostrego!)
(w. 739)

„ scitne in re adversa vorsari? - Turbo non aeque citust!"
(umie w biedzie się pokręcić? - Bąk nie jest tak wartki!)

„ ecquid argutust? - Malorum facinorum saepissime!"
(jest rozsądny? - Jest podsądny, często, o gałgaństwa)
(w. 745-7)

„ ecquid is homo scitust? - Plebiscitum non est scitius!
(jest poradny? - Rada ludu nie jest tak poradna!)
(w. 748).

A Prolog plautyński opowiada:

„ Przynoszę wam tu Plauta - językiem, nie ręką..
(Men. 3)

lub: „ Tu mieszka stary z żoną; ma on także syna,
Ten, mieszka razem z ojcem, w tym tu oto domu;
Ma on sługę pewnego, co leży w chorobie -
To jest raczej w swem łóżku, ażeby nie skłamać..
(Cas. 36[1]-)

bo prologi plautyńskie najczęściej w takie żarty obfitują.
Bardzo chętnie wprowadza Plautus udane nieporozumienia n.p.:

Akantjo

„ . . . . Ojciec twój -

Charinus (przerywa mu)

Co ojciec?

Akantjo

twoją dziewkę -

Charinus (znów przerywa)

Cóż ją?

Akantjo

- ujrzał!

Charinus

Wzrat? Ja nienaczny!

Powiedz, co cię teraz pytam -

Akantio (przerywa)

Czemu mię nie pytasz?

Charinus

Jak mógł wznei?

Akantio

Jak? - Oczami!

Charinus

Jak to?

Akantio

Otwartemi!

Charinus

Idź do kata, żarty stroisz z mej sprawy żywotnej!

Akantio

Gdzie, do licha, żarty stroję! Mówię to, co pytasz!

(Merc. 180-)

Podobnie: „Nihil sentio. - Non enim es in senticeto, eo non sentis" (Capt. 859-); spondeo. - At ego tuom tibi advenisse filium respondeo (Capt. 898); At vide sis, cum illac umquam limavi caput. - Curram igitur aliquo ad piscinam aut ad lacum, limum petam ... ut illi et tibi limem caput" (Poen. 292-)[1], przyczem często[1] przyczepia się do jednego wyrazu, jak n.p.

„ne tu istic hodie malo tuo compositis mendaciis
advenisti, audaciai columen, consutis dolis!
- Immo equidem tunicis consutis huc venio non dolis.
- At mentiris etiam: certo pedibus, non tunicis venis!

(Mówię ci, żeś dziś tu przyszedł na swoje nieszczęście:
Podstępami wprost poszyty, bezczelny stelo kłamstwa!
- Ja poszyty podstępami? Chyba że nakami -
Tu przychodzę - Lecz znów kłamiesz! Wnakie nie nakami
Tu przychodzisz, lecz nogami!)

(Ampl. 366-).

Dalej należą tu cięte odpowiedzi i wszelkiego rodzaju zręczne powiedzenia (bon mots) n.p.:

Pieszy posłaniec chwali się, że szybko, choć zdaleka przyszedł. Nato ktoś złośliwy zauważa, obserwując go: „O tak, widać, mocne ma nogi; mogłyby - dźwigać ciężkie kajdany!" (Pseud. 1175); - Kłóci się szelma niewolnik ze znienawidzonym stręczycielem i życzy mu prędkiej śmierci, na co ten odpowiada: „Moja śmierć nie leży w twym interesie, bo po mej śmierci nie będzie tu nad ciebie większego łotra" (Ps. 338-); - Jeden niewolnik zarzuca drugiemu złodziejstwo, na co otrzymuje odpowiedź: „O, już

[1] Plautus wyszydza tu, zdaje się, zwrot (pewien) starej tragedji Liwjusza Andronikusa: „credito,
Cum illoc olli mea voluntate umquam limavi caput" (Terens, fr. IV. Ribbeck³)

[1] mówiący

tak nie kradnę. Bo -- grabię otwarcie!" (Epid. 12); Zakochany młodzieniec nie ma pieniędzy na wykupno dziewczyny z rąk stręczyciela; gdy ten radzi mu, by „ściągnął" pieniądze ojcu, młodzieniec ~~[illegible]~~ wymawia się: „nie pozwala mi uczciwość". Na to stręczyciel: „Słyszę. A więc ściskaj sobie „Uczciwość" zamiast dziewczyny!" (Pseud. 290–); Stręczyciel, który przegrał swą sprawę beznadziejnie, opowiada: „Nikt nie zamrze dnie się, kto się zwróci do swych przyjaciół. Tak też zrobiłem; ~~Tutaj~~ wszyscy moi przyjaciele dają mi jednomyślnie radę, bym -- się powiesił" (Poen. 1338–); ~~[illegible]~~ Inny zrozpaczonemu niewolnikowi wyrywa się okrzyk: „Przepadłem, dalibóg. Już po mnie, jeśli -- się nie powieszę!" (Rud. 1415). Nisi me suspendo - occidi!!

Inny, nieco za często przez panicza częstowany policzkami, melancholijnie konstatuje, że „pan przeważnie mieszka na jego gębie" (Poen. 413–);

Tu należy też czysto plautyński sposób jednego ~~[illegible]~~ skracania grackich porównań przez komiczną identyfikację, a to w ten sposób, że n.p. zamiast powiedzieć o sprytnym człowieku, że złapany na gorącym uczynku, zdoła wyśliznąć się jak schwytany węgorz, mówi się krótko: „węgorz z niego: wyśliźnie się": anguillast: elabitur" (Pseud. 747); podobnie: „mucha jest mój ojciec: nic przed nim ukryć nie można": muscast meus pater: nil potest clam illum haberi" (Merc. 361); „arietes trunces nos erimus: iam in vos incursabimus" (Bacch. 1148) i t. p. ~~(Fränkel 1922)~~.[1]

Plautyński „horror sublimitatis" (p. wyżej st.) i chętne pokpiwanie ze stylu tragicznego skłania go do tworzenia komicznie patetycznych apostrof cytytów, zwracanych zwłaszcza do niewolników, ~~takich jak~~ n.p. „virgarum lascivia" (rózgowa chłiwość - Asin. 298), „verberea statua" (posąg chłosty - Pseud. 911), „stabulum nequitiae" (ostoja niegodziwości - Cas 161), „stimulorum seges" (posiew biczów - Aul. 45), „ulmorum Acheruns" (Amph. 1029) „flagitii flagrantia" (Rud. 733), „catenarum colonus", „gymnasium flagri", „custos carceris" (Asin. 297–), „verbereum caput" (Pers. 184), „pistrinorum civitas" (Pers. 420), „Acheruntis pabulum" (Cas. 159) i t. d.

Nie brak też wreszcie u Plauta dowcipu, polegającego na wyrazistej a pogodnej (samo)ironji; n.p.: Za chwilę ma być grana komedja plautyńska. Wychodzi Prolog, przez Plauta wysłany i „ostrzega" publiczność:

„Lepiej będzie wstać z miejsca, nogi wyprostować:
Plautyńska, długa sztuka na scenę wychodzi --"
(Pseud. w. 1–2).

Albo: Gra się jedną z najlepszych sztuk plautyńskich; w głównej roli najlepszy plautyński aktor Peljo: W pewnej scenie, gdy mowa o sztukach i aktorach, temuż Peljonowi każe Plautus mówić:

„Nie sprawa, ale aktor gnębi serce moje;
Bo nawet Epidikus, sztuka, którą lubię
Tak, jak siebie samego, wcale mnie nie cieszy,
Jeśli zagra ją Peljo!" (Bacch. 213– ; p. wyżej st. 78)

Plautyński dowcip jest ~~[illegible]~~ niewyczerpany, to istotna „abundantia salis",

1) Fränkel, w przed. st. 38–

pomimo iż Plautus czasem swych raz udanych pomysłów nadużywa; płynie to stąd, że Plautus kocha się prostodusznie i naiwnie w swych konceptach i lubi się niemi bawić – ale jego pęd twórczy w tym kierunku jest nietylko niepożyty, ale i nieokiełzany: przecież Plautus nieraz daje się unosić do tego stopnia prądowi swych żartów, że tworzy miejscami całe sceny, polegające tylko na wymianie dowcipnych powiedzeń, i jakby w oszołomieniu jedynie niu śmiechem zapomina przytem poprostu o całej akcji, o całej niemal sztuce, pewny że jego publiczność tego mu z pewnością za złe nie weźmie.

Koncepty plautyńskie są często bardzo prymitywne – bo też inaczej w ówczesnym teatrze być nie mogło, – ale mdłe i nieudałe nie są prawie nigdy. Są soczyste i jędrne; bywają też rubaszne, ale nie zanadto – i z naciskiem podnieść należy, że obscenicznych żartów i zwrotów znajduje się u Plauta bardzo niewiele; jeśli zaś są, to przypomnieć trzeba, że trafiają się nietylko u eleganckiego Menandra (Perinth. v. 18, Koerte), ale nawet u Ajschylosa (fr. 180, Nauck) i Sofoklesa (fr. 140 Nauck, 565 Pearson), by już nie mówić o cuchnącym tak często dowcipie Arystofanesa, u którego obok βινεῖν także πέρδειν i χεζητιᾶν stanowią bodaj że najczęstsze źródło konceptów. Dziwnie to może wygląda, ale faktem jest, że pod tym względem Plautus powściągliwszy i wytworniejszy jest od Greków.

Dowcipy, żarty i wszystkie wogóle efekty językowe występują u Plauta oczywiście najczęściej w ustach osób par excellence dowcipnych i wygadanych, takich jak przedewszystkiem niewolnik, potem także kucharz i pasożyt, a najlepszą okazję do robienia dowcipów dają Plautowi te niezmiernie częste u niego sprzeczki i przekomarzania się, niezawsze ze względu na bieg akcji konieczne. Te „utarczki" i „harce słowne" – jak Plautus je nazywa (velitatio Rud. 525, verbivelitatio Asin. 307) – stanowiące (o ile występowały) w greckich oryginałach przeżytek „starej komedji" attyckiej (βωμολοχία), ale polegające tam przedewszystkiem na zręcznych konceptach retorycznych, u rzymskiego poety bardzo często przeradzają się w całe koncerty obelg, gdzie jedna i druga strona sypie aż do utraty oddechu całemi litanjami przekleństw i złorzeczeń, świadczących o niewyczerpanej i w tym zakresie żywiołowości i pomysłowości samego Plauta: elegancki Terencjusz bowiem, wierny naśladowca wzorów greckich, obelg i przezwisk w swych sztukach tak rzadko używa, że i w tem zapewne oddał styl i właściwość greckiej „komedji nowej", stroniącej konsekwentnie od wszelkiej wulgarności. To zaś plautyńskie zamiłowanie do kłótni i wyzwisk jest cechą rdzennie italską, od dawna znaną, właściwością „Italum acetum", jak mówi Horacy, – bo jeśli Cicero w listach swych i inwektywach tak bardzo takiemi właśnie zwrotami Plauta przypomina, jak to wykazał S. Hammer [2], to płynęło to nie tyle chyba z lektury Plauta (choć go Cicero znał dobrze), co ze wspólnego dla obu źródła: z łacińskiego języka potocznego, czy wulgarnego, owego rzymskiego „plebeius sermo", którym Cicero (z oczywistą przesadą) język swych listów nazywa (Ad Fam. IX. 21, 1.).

Plautus, uznany n.p. przez archaistów rzymskich za niedościgniongo mistrza języka łacińskiego (Gell. III. 3, 1.), jest w języku swym niezwykle

trafiają się „pikantne" dwuznaczniki, ale jest to pewnego rodzaju obłęd, jeśli n.p. L. Gurlitt [1] doszukuje się w każdym niemal zdaniu plautyńskim dwuznaczników seksualnych.

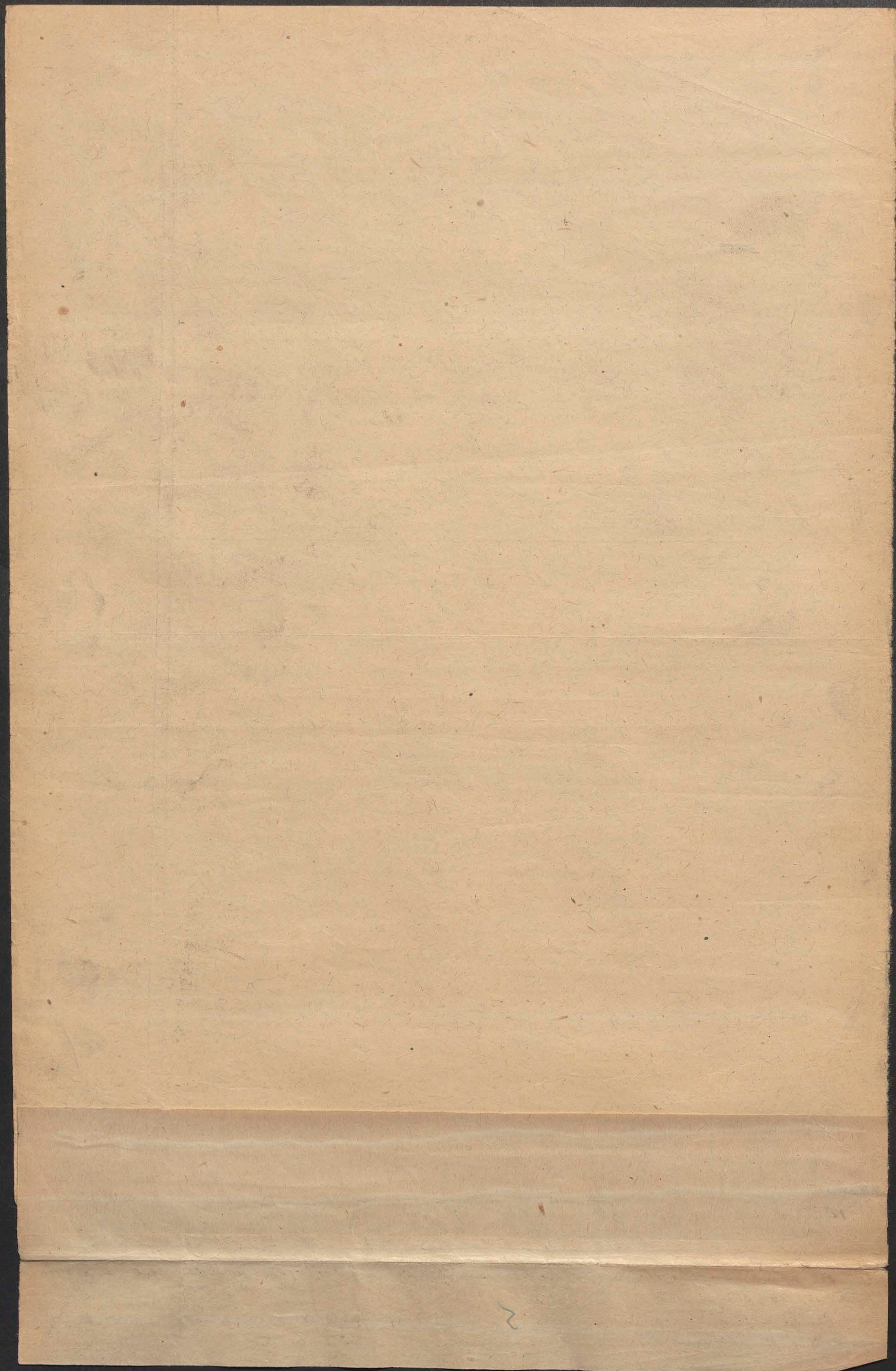
F czasem wyrażenia zbyt drastyczne,

F w najrozmaitszych wariantach

F (p. wyżej str. 106,)

1) Die Komödien des Plautus, übersetzt von Ludwig Gurlitt, Berlin I–IV 1920, I. p. zwłaszcza str. 16–60.

2) Contumeliae, quae in Ciceronis invectivis et epistulis occurrunt, quatenus Plautinum redoleant sermonem. Cracoviae 1905.



snuku do wzorów greckich. ( ) Ale bez względu na to, z jakiego autora czerpie, nadaje Plautus zawsze przy przebudowie greckiej sztuki językowi i stylowi swoje oryginalnym indywidualne piętno, wykazujące niepospolitą, italsko-rzymską siłę i śred(ni)e przedewszystkiem w stosunku "figur retorycznych", polegających na jaskrawych przeciwstawieniach, efektach dźwiękowych i grach słów (ἀντίθετα, ὁμοιόπτωτα, παρωνομίαι, czyli t. z. figury gorgjańskie), a są to właśnie barwy językowe przez Plauta najchętniej stosowane i najczęstsze. i najrzadziej

torowie osiągali skończoną elegancję Menandra, „decor", jak mówi Kwintyljan (I. O. I, 69-72), miał bezsprzecznie tendencję do jak największej poprawności i wytworności, to język komedyj Plauta jest wprawdzie językiem ówczesnych sfer wykształconych Rzymu, ~~ulicy~~ najznakomitszych obywateli i senatorów,[1] ~~(Klotz 1890, Leo 1913)~~ zarazem też indywidualizowania (samej dykcji) stosownie do osób danych (n. p. niewolników,*) ale zawiera przytem wiele wyrażeń, uważanych zwłaszcza później za wulgarne i ma przedewszystkiem ogólny typ języka nieliterackiego, codziennego,[2] ten wybitny ton niefrasobliwego, intenzywnego „jargon du jour".

a dykcja niewolników zdaje się czasem otrzymywać pewne zabarwienie wulgarne[4] ~~(Langen ...)~~

Następnie, gdy język komedyj greckich okazywał – i to nie tylko w swych najsłynniejszych egzemplarzach – wszystkie cechy języka spokojnego, rezygnującego prawie w swym attyckim polorze i w każdym razie już dalej nie rozwijającego się,*) to Plautus mówi językiem jeszcze zupełnie żywym, zdolnym do najrozmaitszych zmian, figur, ugięć, gorącym, kipiącym niemal od najswobodniejszej werwy i najśmielszej siły twórczej, o jakiej epoka Menandra już nie ma pojęcia.[3]

A wreszcie cele w użyciu języka. Celem autorów greckiej „komedji nowej" było dać w swym języku, obok wzorowej czystości samej mowy, najlepszy wyraz wszystkim najsubtelniejszym myślom i tajemnicom duszy, przyczem językowe efekty humorystyczne i wszelkie dowcipy były tylko rzeczą przygodną, albo ciągnącym się jeszcze bezsilnie przeżytkiem „komedji starej". U Plauta język jest nie tylko zdumiewająco precyzyjnem narzędziem wyrażania myśli danych osób i kreślenia danej sytuacji, ale staje się sam dla siebie, samoistnym czynnikiem rozweselającym i bawiącym,[5] stwarzającym ten niepospolity komizm słów, to ciągłe niemal wrzenie mowy i niewyczerpane czasem krzesanie iskier dowcipu.

Jest oczywiście przesadą, jeśli Warro mówi, że „gdyby Muzy chciały mówić po łacinie, to mówiłyby językiem plautyńskim" (Quint. I. O. X. 1. 99) – tak samo zresztą jak przesadnem było twierdzenie epigramu nagrobkowego (Newjusza, poprzednika Plauta), że „po jego śmierci zapomniano (w Rzymie łacińską) mówić mową" – ale jest faktem, że humor i dowcip plautyński jest najlepszym okazem rodzimego, rzymskiego dowcipu. To jest przecież istotnie ten dawny, bujny i szczere łaciński humor, do którego można śmiało odnieść entuzjastyczne słowa Cicerona (Ad Fam. IX. 15): „non Attici, sed salsiores quam illi Atticorum Romani veteres sales", „imago antiquae et vernaculae festivitatis" – dowcip tak charakterystyczny dla Plauta, że w tejto przedewszystkiem „facetia sermonis" widział Warro niezawodne kryterjum autenty-

*) Najnowsze odkrycia w niczem nie zmieniają zdania starego A. Meinekego o języku nowej komedji greckiej: „Reste igitur illi simplex et perspicuum dicendi genus attribuit Anonymus. Novorum et audacius formatorum verborum adeo nihil reperias, ut ferax illud et foecundum graecorum poetarum ingenium ad certam quandam et iciunam tenuitatem examine videatur. Sed totius orationis conformatio multas habet neque contemnendas dicendi virtutes: placido et aequabili flumini comparaveris sine salebris, sine multiplici aquarum anfractu leniter decurrenti." (Historia critica comicorum graecorum, Berolini 1839, str. 440-441).

*) Nie zmienia to jednakże bynajmniej bardzo poziomu Plauta skali swoistego stylizowania: J. Marouzeau, Pour mieux comprendre les textes latins (Essai sur la distinction des styles), Revue de Philol. 45 (1921), str. 177-189.

1) R. Klotz. Grundzüge altrömischer Metrik, Leipzig 1890, str. 24; Leo, Gesch. d. Röm. Lit., str. 148.
4) C. Langen: l. c. str. 126; M. Croiset, l. c. str. 826.
2) W. M. Lindsay. T. Macci Plauti Comoediae, I–II, Oxonii [1903], I, str. XII.
3) Por. A. Körte, Griech. Kom., str. 72.
5) Por. Fränkel, l. c. str. 413.

cności komedyj plautyńskich (Gell. N. A. III. 3. 3.).

Tu też, w tym swoistym dowcipie, jest oryginalność Plauta wobec wzorów greckich szczególnie silna, a potwierdza to nietylko wielki zwolennik Plauta, Apollinaris Sidonius, gdy plautyńskiemu dowcipowi przypisuje wyższość nad greckim: „Graios, Plaute, sales lepore transis" (Carm. 23. 149. p. 341), ale i największy jego przeciwnik, Horacy, gdy swem, czysto greckiem, oburzeniem na entuzjastów humoru plautyńskiego (Ars poet. 270 sq.) daje najlepszy dowód, że te „Plautini sales" nie są bynajmniej greckie --- A wreszcie świadczy o tem u Plauta także ów specjalnie rzymski ton powściągliwości i przystojności (verecundia Romana), o którym już była mowa wyżej. {stawiany n.p. przez Makrobjusza (Sat. II. 1. 10) na równi z Plautem pod względem „uroku żartów" (iocorum venustas),

Jeśli Cicero obdarza dowcip plautyński wszelkiemi niuansami elegancji i wytworności: „elegans, urbanum, ingeniosum facetum" i zestawia go ze stylem „starej komedji" attyckiej: „Plautus noster et Atticorum antiqua comoedia" (De off. I. 29. 104), to jest to oczywiście błędny sąd ~~[illegible]~~ Cicerona, gdyż - jak to podkreślił Hammer[1] ~~(1905)~~, chodzi ~~[illegible]~~ tylko o pokrycie w ten sposób swej istocie plautyńskiej czasem jaskrawości żartów i obelg, rzucanych w inwektywach - ale stwierdzić należy, że ten żywiołowy i niesforny rozmach plautyńskiego języka i dowcipu tylko z temperamentem i werwą „starej komedji" attyckiej porównany być może - oczywiście bez jakiegokolwiek z nią związku.

(o ile chodzi o elegancję tak Plauta jak i starej komedji attyckiej.)

~~Plautus (p. [illegible])~~ pomimo iż liczy się przytem bardzo wyraźnie, na czysto rzymski sposób, z akcentem. ~~[illegible]~~

Ta sama wielka sprawność co w języku i stylu, przebija się u Plauta w jego kompozycji metrycznej. Są to oczywiście wszystko miary wierszowe greckie, ~~[illegible]~~ w znacznej mierze już przez poprzedników Plauta do mowy rzymskiej w poezji dramatycznej dostosowane (dotyczy to zwłaszcza senarów jambicznych i septenarów trocheicznych), ale Plautus okazuje na tem polu w bardzo rozległym zakresie uderzającą już zręczność i swobodę, nawet w najtrudniejszych gatunkach.

Szczególną tu jest rzeczą, że komedje plautyńskie - poza partjami mówionemi, t. zw. „Deverbia" (według określenia Diomedesa, Donata i jednej kategorji rękopisów plautyńskich), któremi są tylko sceny w senarach jambicznych - składają się z 2 wielkiej ilości (zarazem ok. 60) partyj lirycznych, F (jak to wyżej zaznaczano) śpiewanych, melodramatycznie przy akompanjamencie muzyki (względnie wygłaszanych), t. zw. „Cantica", t.j. aryj, obejmujących zasadniczo całe sceny (we wszystkich innych miarach), jużto monodyczne, jużto śpiewane przez kilku aktorów naprzemian (duety, tercety i t.d.). I tutaj właśnie zaznaczyła się najwybitniej ta stawiona u Plauta rozmaitość miar, obejmująca, obok (bardzo częstych septenarów i oktonarów jambicznych i trocheicznych, dalej obok) szczególnie przez Plauta lubianych anapestów, także miary glykonejskie, dochmiczne, choriambiczne, joniczne, daktyliczne, ityfalliczne, a nawet takie metra, których wogóle (w tej formie) w greckim dramacie nie spotykamy, jak to ~~[illegible]~~ stychiczne nazwane: „versus Reiziani", i przedewszystkiem ~~[illegible]~~ kretyczne i bakchiczne tetrametry; to ostatnie metrum zasłużyłoby nawet zdaniem[2] ~~Lindsaya (1900)~~ poprostu na nazwę „versus Plautinus".

I wogóle, o ile chodzi o tę wielką polymetrję, t.j. o tak liczne partje liryczne, śpiewane, to Plautus okazuje tutaj właściwość nieznaną zupełnie jego greckim pierwowzorom. Obfitość miar wierszowych starej komedji attyckiej zanika coraz więcej w miarę dalszego rozwoju komedji; - już ostatnie komedje Arystofanesa okazują tu znaczne zubożenie na rzecz zwykłych miar, tylko mówionych F (u Greków, t.j. głównie jambicznych i trocheicznych[3]) - a w okresie przejściowym, czyli w t. zw. komedji średniej, tylko tu i ówdzie

1) ~~M. prof.~~ st. 6.
2) The „Captivi" of Plautus, London 1900, st. 82.
3) Podobnie jak w późniejszej tragedji. P. O. Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, st. 7.

znajdujemy ślady miar rzadszych, zwłaszcza lirycznych, n. p. obok daktylów u Antifanesa (frg. 174, K. II 82; frg. 194, K. II. 92–93), także anapeste u Arisnikosa (frg. 4. K. II. 413) i Mnesimacha (frg. 4. K. II. 437–438), „metrum Eupolideum" u Alexisa (frg. 237, K. II. 383), glykoneje u Anaxilasa (frg. 13. K. II. 267) i t. p.

W „komedji nowej" – prze można – polymetrja prawie że zupełnie zanika, gdyż ślady jej w naszych zabytkach są bardzo nieznaczne: Znajdujemy więc tutaj daktyle u Difilosa (frg. 126, K. II. 577), „metrum Eupolideum" u Menandra i Difilosa (p. Mar. Victor. p. 104. 4. K.), metrum Difilium", tak nazwane od częstego użycia przez Difilosa, a wreszcie anapesty u Menandra w pewnej „wstawce" lirycznej, czyli ἐκβολή ~~(tak nazwanej przez scholjastę Hefestjona, g. l. p. 126 Gaisf.)~~ z jego „Leukadji" ~~[illegible]~~, odnoszącej się do śmierci Safony, jak na to wskazuje zachowany fragment (fr. 312, K. III. 89) – ale poza tem w „komedji nowej" panuje wyłącznie trymetr jambiczny i tetrametr trochaiczny, jako miary mówione, nie śpiewane; co do Menandra specjalnie potwierdza to Hefajstjon: ... ὡς ἐν Μενάνδρου Κιθαρῳδῷ· τὰ μὲν γὰρ τετράμετρα ἐν τῷ αὐτῷ ποιήματι, τὰ δὲ τρίμετρα εὑρίσκεται (p. 64. 12–14 Consbr.), a (zwłaszcza najnowsze) odkrycia większych fragmentów, okazujących tylko wspomniane wyżej metra jambiczne i trocheiczne.

~~[illegible]~~

Co się tyczy samego doboru i rodzaju miar wierszowych, to, abstrahując od sposobu ich reprodukcji na scenie, greckie sztuki „komedji nowej" musiały (mniej więcej zewnętrznie) tak wyglądać, jak n. p. plautyński „Żołnierz Samochwał" (jedna z najdawniejszych sztuk Plauta), gdzie poza jedną tylko partją w anapestach (p. wyżej str.) są ~~tylko~~ same jambiczne i trocheiczne metra, lub jak sztuki Terencjusza, u którego lirycznych miar wierszowych (w greckiem pojęciu) właściwie niema, chociaż taki n. p. Marius Victorinus ma pewne (nie dość jasne) zastrzeżenia co do wierności Terencjusza pod tym względem wobec greckich oryginałów (p. 78, 20 K.).

Analiza plautyńskich partyj śpiewanych wykazuje, że przeważnie nie są one żadnemi wstawkami czy dodatkami „extra fabulam", ale że stanowią ~~one~~ integralną część akcji i fabuły dramatycznej;[1] są to poprostu dialogiczne, względnie monologiczne, partje oryginałów, lub czasami może sceny nowe (p. wyżej Persa, Stich.), przerobione przez Plauta na śpiewy przy muzyce, czyli na t. z. Cantica. Wobec braku odpowiednich oryginałów greckich, wyraźny przykład takiej przeróbki u Plauta obserwować możemy tylko na jednym drobnym fragmencie z nieznanej sztuki Menandra, stanowiącym szczątki trymetrów jambicznych (Ad. 558, K. III. 170) jakiejś partji mówionej:

> . . . . Διονυσίων μὲν ἦν
> πομπή . . . .
> ὁ δέ μ' ἠκολούθησεν μέχρι τοῦ πρὸς τὴν θύραν.
> ἔπειτα φοιτῶν καὶ κολακεύων ἐμέ τε καὶ
> τὴν μητέρ' ἔγνω μ' –

co u Plauta (Cist. 89–) występuje w formie septenarów trocheicznych, a więc jako część Canticum:

" . . . . per Dionysia

(~~Fränkel 1922~~)

1) Fränkel, m. podd. str. 334.

mater pompam me spectatum duxit. dum redeo domum conspicillo consecutust clanculum me usque ad fores. inde in amicitiam insinuavit cum matre et mecum simul blanditiis, muneribus, donis".

Dłuższy jednak ustęp z sztuki „Plocium" Cecyljusza (bardzo zależnego od Plauta), przechowany przez Gelljusza (N. A. II. 23) wraz z odnośną partją greckiego oryginału Menandra (Caec. frg. v. 142 - 157 Ribb.³, Men. frg. 402, K. III. 115) pozwala nam poznać lepiej sposób tych przeróbek. Widzimy tam mianowicie, że na miejsce 16 trymetrów jambicznych, [Menandra] stanowiących najwidoczniej spokojnie mówiony monolog, wprowadził Cecyljusz bardzo ożywione canticum, składające się z [3] anapestycznych tetrametrów, [5] trochaicznych tetrametrów, [2 wiersze] bakchjów, [3 wiersze] kretyków, jambicznego senara i [wiersza] glykonejskiego [1)] ~~(Lindsay 1900)~~ [Capt. 90]. Jest to wyraźnie maniera plautyńska.

Powstaje zatem kwestja, skąd wziął Plautus tę masę miar wierszowych, nieznaną jego greckim pierwowzorom? Tradycja starożytnych uczonych epoki poplautyńskiej, reprezentowana dziś przez Mariusa Victorinusa (IV w. po Ch.), opierając się na tym czysto zewnętrznym objawie, że „stara komedja" attycka okazuje również wielką rozmaitość miar wierszowych – chociaż w zupełnie innem ujęciu i stylu, – przyjmowała tu ~~bezpośredni~~ ~~...~~ [wpływ] „starej komedji attyckiej": „nostri enim in modulandis metris [seu] seu rhythmis ~~veteris~~ [veteris] comoediae scriptores sequi maluerunt id est Eupolin, Cratinum, Aristophanem" (p. 78. 20 K.). W nowszych czasach twierdzenie to podjął pierwotnie nawet F. Leo [2)] ~~(1885)~~, ale ~~przypuszczenie to~~ wobec braku jakiegokolwiek związku między Plautem, a „starą komedją" attycką okazało się [ono] równie niemożliwem do przyjęcia jak [dawniejsza] teorja Meinekego [3)] ~~(1839)~~ o zależności metryki plautyńskiej od Epicharma i t. zw. „komedji średniej". Po znalezieniu w Oxyrhynchos sławnego fragmentu piosenki erotycznej [4)] ~~(Grenfell 1896)~~, czyli t. z. „skargi dziewczęcia pod drzwiami kochanka", stanowiącej okaz bardzo mało znanego nam gatunku scenicznej liryki alexandryjskiej t. j. mimodramu (wzgl. hilarodji czy magodji), i bardzo podobnej do niektórych partyj, śpiewanych przez zakochane osoby u Plauta, a zwłaszcza do t. z. „pieśni płaczliwej pod drzwiami" kochanki (παρακλαυσίθυρον)*), czyli serenaty Fedromusa w Kurkuljonie" (w. 147 -) – wystąpił Leo [5)] ~~(1897)~~ z nową teoją, [a mianowicie], że plautyńskie cantica powstały przez dorzepienie do mówionej komedji greckiej – scenicznej liryki i muzyki hellenistycznej, bardzo wypowszechnionej wówczas w całej „wielkiej Grecji" i zapewne w samym Rzymie.

Dziś, wobec niezwykle pomysłowych badań E. Fraenkla [6)] ~~(1922)~~ okazuje się takie kategoryczne rozstrzygnięcie co do wszystkich bez wyjątku plautyńskich partyj śpiewanych jednak nieco wątpliwą, wobec tego, że owa „Skarga dziewczęcia" nie ma w sobie nic wybitnie scenicznego i nie okazuje żadnej rozmaitości miar wierszowych, a zwłaszcza wobec tego, że, jak już wyżej zaznaczono, cantica Plauta przeważnie nie są dodatkami poza obrębem fabuły, ale [jej] częścią integralną, ~~...~~ ~~wej akcji~~. Ponieważ natomiast zupełnie tę samą manierę przerabiania greckich

1) Lindsay, Capt., str. 59.

2) Ein Kapitel Plautinischer Metrik, Rhein. Mus. 40 (1885), str. 161 - 203.

3) M. [Leo] pod. str. 303.

4) B. P. Grenfell, [An] An Alexandrian erotic fragment and [other Greek] other Greek Papyrus, Oxford 1896.

5) Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik, Abhandl. d. Götting. Ges. N. F. (1897), 7.

6) m. pod. str. 321 - 373.

*) Por. H. V. Canter, The Paraclausithyron as a Literary Theme, Amer. Journ. of Philol. 41 (1920), str. 355 - 368. (str. 356 1)) – Canter przytacza nowe wyjaśnienie nazwy παρακλαυσίθυρον, jako „pieśń do kochanki zamykającej drzwi" (a song to a door-locking mistress) lub „pieśń śpiewana [przed] zamykającymi się drzwiami" (the song sung before the door-locker).

partyj dialogicznych, mówionych na liryczne, śpiewane, co Plautus, okazuje współczesny mu Enniusz w swych tragedjach, w stosunku n.p. do Eurypidesa (u którego zresztą nie brak monodyj i partyj śpiewanych nie przez chór, ale przez aktorów), i używa właśnie tych samych, greckim wzorom nieznanych, a tak dla Plauta charakterystycznych miar wierszowych, jakoto stychicznie występujących kretycznych i bakchicznych tetrametrów, przeto słusznie wnioskuje Fränkel, że jest to maniera wprowadzona już przez poprzedników Plauta i Enniusza, t.j. przez Liwjusza Andronikusa i Newjusza najpierw do tragedji – gdzie nawiązanie n.p. do Eurypidesa było łatwe – a z niej do komedji, co tem łatwiej stać się mogło, że obaj autorowie pisali i tragedje i komedje. Od nich to może przejął tę manierę Plautus i wykształcił do tego stopnia, że starożytni już uważali tę „niezmierną masę miar" – „numeri innumeri", za jedną z głównych jego cech charakterystycznych. Myślą przewodnią były tu oczywiście chęć jak największego ożywienia spokojnej i zbyt nudnej czasem (w swym stylu) – dla rzymskiej publiczności – greckiej sztuki.

Nie da się jednakże zaprzeczyć, że poza tem komedje plautyńskie okazują wyraźne wpływy współczesnych greckich niedramatycznych utworów, takich jak n.p. owa „Skarga dziewczęcia", niezaprzeczenie bardzo podobna nastrojem swym i pomysłem do wspomnianej już serenaty Fedromusa (p. wyżej), niewątpliwie dodanej przez Plauta z poza sztuki. Wystarczy porównać oba utwory:

Dziewczyna, porzucona przez kochanka, skarży się nocą „u wrót zamkniętych" jego domu:

petit

Przyjaźń złączyła naszych serc ochotę,
a Kypris węzły serdeczne ochrania. . .
Oto dziś w męce wspominam pieszczotę
i pocałunki zdradnego kochania . . .
. . . Bo on, zwodziciel, snuł sideł bogactwo,
bacząc, czy pozór zerwania się zdarzy? . .
gdy mnie wszechmocny Eros brał we władztwo
i próżno przeczyć w sercu mem włodarzy. . .
– – – – – – – – – – – –
. . . Miłemu w jeństwo Kyprida mnie dała
i Eros , serca pan. . .
. . . Wśród mrocznej ciszy
pomóżcie Gwiazdy, i ty, przewspaniała
potężna Nocy, bądźże mi pomocna!
wskazujcie drogę!. . .
. . . wraz mi towarzyszy
Ogień, trawiący duszę moją do cna. . .
– – – – – – – – – – – – – –
Wspomnienie przysiąg dręczy tak boleśnie. . .
Nie rozkosznica Kypris jego serce
zbudziła, mówił, lecz miłość. . .

. . . Dość wcześnie

umiał mnie rzucić. . .

. . . Przy pierwszej rozterce. . .

- - - - - - - - - - -

petit

. . . Zazdrość szaleństwem
już we mnie płonie. . . .
Rzuć mi choć wieniec,
ozdobię skronie. . .
Otwórz mi wrota,
przyjmij mnie w gości,

- - - - - - - -

zwól choć służebną
być mej miłości. . .
Ileż w kochaniu
srogiej katuszy,
gdy trzeba zazdrość
ukrywać w duszy. . .
Wierność jednemu:
kres ukojenia. . .
Miłość daremna
w szał się przemienia. . .

petit

- - - - - - - - - - - -

Wiedz: gdy nienawiść sercem zawładnie,
wygnać jej żadna nie zdoła siła. . .
. . . Myśl błędna gaśnie w bólu pomroce,
bo_ś oto znowu strojny biesiadnie,
a ja, choć ongiś tobie tak miła,
samotna długie przepędzam noce. . .

Dziś my zwaśnieni pod gniewu władzą,
nie ma_ż do zgody przyczyny?
Są przyjaciele: niech wyrok dadzą:
kto winien, a kto bez winy?.

. . . . (Parafraza Jana Fryhinga)

Młodzieniec plantyjski śpiewa przy blasku pochodni pod zamkniętemi drzwiami kochanki:

petit

Hej ~~wrzeciądze~~ wy, rygle, ~~wrzeciądze~~ wy, rygle,
was witam tak czule,
Dla was myśli me, czucia!
was proszę i błagam:
Bądźcie dla mnie tak skoczne,
jak skoczki z za morza

I odskoczcie - ja błagam -
i na dwór wypuśćcie
Tę, która mnie biednemu
Krew z serca wypija!
Lecz patrz, jakto śpią sobie
te brzydkie ~~[illegible]~~ ryglisko
I nie chcą wcale dla mnie
poruszyć się żwawiej:
Przekonałem się teraz,
że o mnie nie dbacie!
Ale cicho - pst - cicho ---
szmer jakiś dochodzi ---
Przecież ~~[illegible]~~ na mnie - naprawdę -
Łaskawe ~~[illegible]~~ te rygle!" (Curc. 147+2n.)

petit

Oczywiście ~~[illegible]~~ serenata Fedromusa przedstawia się jako gwałtowny, zupełnie na plautyński sposób przeprowadzony skrót jakiejś obszerniejszej pieśni, takiej zapewne, jaką była „Skarga dziewczęcia", z której tylko fragment nam się dochował. (Cf. l.c. str. 367+3)

Niezaprzeczoną jest wreszcie rzeczą (co i Fraenkel przyznaje), że w komedjach Plauta nie brak również dowodów zależności od współczesnych greckich swawolnych (my byśmy powiedzieli: kabaretowych) śpiewów i zwłaszcza tańców rozpustnych, o których słyszymy w związku z wiadomościami o „jonikologach" i „kinajdologach", tudzież o wspomnianych już magodach, hilarodach i.t.p. (Athen. XIV 620 a-). Tu należą przedewszystkiem słynne balety na końcu „Persa" i „Stichusa" (p. wyżej str.   ), gdzie mowa o „piosence i muzyce kinajdycznej, od której dreszcz człowieka przechodzi aż do paznokci": „lepidam et suavem cantionem... cinaedicam, ubi perpruriscamus usque ex unguiculis" (Stich. 760-), i gdzie tańczą na sposób nazwany wyraźnie „jońskim", czy „kinajdycznym": „Qui Ionicus aut cinaedicus(t), qui hoc tale facere possiet?" (Stich. 769); „hui cinaedum novom tibi dari!" (Pers. 804). Pseudolus wreszcie, opowiadając z zapałem o wielkim bankiecie na cześć jego „zwycięstwa", demonstruje widzom taniec, którym tam się popisywał i chwali się: „Quippe ego, qui probe Ionica perdidici" (Pseud. 1274 a-i).

Wobec faktów powyższych nie ulega tedy wątpliwości, że na powstanie i rozbudowę partyj śpiewanych w komedjach plautyńskich oddziaływała również bardzo wybitnie współczesna, aleksandryjska grecka, lekka poezja sceniczna we wszystkich gatunkach i wciągnięcie również i tych właśnie najaktualniejszych i najwięcej wziętych wówczas ~~za-~~ (do komedji) ~~pewne u wymodnej publiczności~~ produkcyj greckich artystów i wirtuozów, jest z pewnością ~~wyłączną~~ Plauta zasługą. Ponieważ da się wykazać,[1] że w zakresie samej techniki metrycznej prowadzi prosta droga od Pindara przez Bakchylidesa, t.zw. nowy dytyramb do późniejszej tragedji Eurypidesa i liryki aleksandryjskiej, przeto Plautus, nawiązując tak do tragedji rzymskiej (opartej w znacznej mierze na Eurypidesie), jak i do współczesnej liryki greckiej, stał się kontynuatorem starej maniery metrycznej i stanął na drugim biegunie tej linji rozwoju, która wychodzi od dytyrambów Pindara.

Przez połączenie dialogu, śpiewu i zwłaszcza tańca w celach jak największego ożywienia spokojnych sztuk greckich, stworzył faktycznie Plautus już coś w rodzaju włoskiej opery komicznej, nowoczesnej operetki, czy też wodewilu takiego, jak fredrowski „Nowy Don Kiszot".

1) Alexander Turyn, Observationes Metricae, Eos XXV (1921-1922), Lwów, 1923 str. 91-104.

Ten pomysł plautyński znajduje wyraźne analogje w historji dramatu nowoczesnego w Europie, a choćby tylko w Polsce. Wcześniej w naszym teatrze Władysławowskim i późniejszym, Stanisławowskim – jak wogóle na niższym stopniu pozgłębiającej sceny – przedewszystkiem balet i muzyka cieszyły się wzięciem. Nawet do poważnych tragedyj dodawano balety celem ożywienia nastroju i to nietylko w w. XVII., ~~xx~~ jeszcze w ~~drugiej~~ połowie XVIII w. słyszymy, że n.p. w czasie przedstawienia tragedji Rzewuskiego p.t. „Żółkiewski" w teatrze nieświeskim „wpadnięto na wcale trafny pomysł, żeby ją urozmaicić baletami na wzór przedstawień tragedyj w XVII w."[1] ~~(Windakiewicz 1921)~~.

Entuzjazm i zapał wymaganej publiczności na ożywioną w ten sposób sztukę plautyńską nie musiał wiele się różnić od przejęcia, z jakiem n.p. muzyk warszawski Adam Jarzębski opisuje teatr Władysławowski w Warszawie, podkreślając szczególnie śpiew, tańce i muzykę: ~~... sceny, ... śpiewając ...~~

~~Warto może ... wymienić ...~~

Już sala, gdzie komedyje
Odprawują, tragedyje,
Jeśliś widział, przyznasz mi to
Postawiona znamienito.
Tu wesela odprawują,
Włoskie skoki wyprawują ...
Odprawiając komedyję
Śpiewaniem a melodyję
Sztuczną, jakby rozmawiali
Sobie i zaś przymawiali;
W klawicymbał pięknie grają
Nogi im po włosku drgają ...
Pewna minuta starszego
Nad muzykami pierwszego:
Który jako gdy poskaże
Abo im rączkiem pokaże
W skrzypki rżną intermedyja
Aż się skończy komedyja ..."[2]

Jeden w dwie kolumny

Nieznane nam są dzisiaj zupełnie melodje, które towarzyszyły śpiewom i tańcom plautyńskim, wiemy tylko, że głównym instrumentem był tutaj klarnet czy obój (często i fałszywie zwany u nas fletem) i że melodyj tych nie układał Plautus sam, ale zawodowy muzyk, niejaki Marcipor, niewolnik, czy ~~xxx~~ wyzwoleniec Oppjusza (p. wyżej, didask. Stichusa str.). Nie ulega jednakże wątpliwości, że Plautus musiał się znać dobrze na muzyce i na tych właśnie greckich produkcjach, które w danym razie do swych komedyj wybierał, by na nich oprzeć tekst, formę i rytm swych partyj śpiewanych.

Plautyńskie „cantica" są jużto monodjami, śpiewanemi przez jednego aktora, jużto partjami, śpiewanemi responzyjnie przez kilku aktorów (duety, tercety), gdyż Plautus nie ma chóru, tak jak nie miała go już, w dawnem znaczeniu, grecka „komedja nowa."

Stopniowe ograniczanie roli chóru w dramacie greckim, widoczne n.p. tak wyraźnie u Eurypidesa, zaznacza się również i w komedji. Już u Arystofanesa (w jego późniejszych sztukach) udział chóru jest coraz więcej uszczuplany, znaczenie pieśni chórowych i ich związek z treścią sztuki zatraca się coraz więcej,[4] tak, że jak wskazują w rękopisach Arystofanesa notatki χοροῦ – „występ chóru", raz jeden w „Chmurach" (t.zn. w drugiej, z pewnością znacznie późniejszej redakcji) i 3 razy w „Babiem Kole" (z. 389), można było bez szkody dla akcji (dany występ chóru ~~w danem miejscu~~ w wydaniu książkowem poprostu skreślić (τὸ τοῦ χοροῦ πρόσωπον ἐκλέλοιπεν, Schol. do Chm. w. 888). Najwięcej mówi nam tu „Plutos" (z r. 388), gdzie obok bardzo nikłych występów chóru normalnego, spotykamy cztery razy notatkę χοροῦ, a raz (według rk. R. i V.) uwagę: κομμάτιον χοροῦ: piosenka chóru" bez żadnego tekstu, wskazującą najwyraźniej na to, że miejsca te były zarezerwowane dla występu jakiegoś chóru, który miał śpiewać (zapewne wśród tańca, bo inaczej „chorei" Grecy nie rozumieli, p. Plat. Νόμ. II 654 B) pieśń jużto improwizowaną (co mniej prawdopodobne), jużto, jako mniej ważną i nieistotną niewciągniętą przez autora do tekstu sztuki. Stąsownie Körte[3] ~~(1908)~~ zwraca

1) Stan. Windakiewicz, Teatr Polski przed powstaniem sceny narodowej, Kraków, 1921, str. 82, ~~2) Windakiewicz, m. prd., str. 41~~

2) Adama Jarzębskiego Gościniec abo Opisanie Warszawy 1643, Warszawa 1909, str. 33–35 (w. 857–914); por. Windakiewicz, l.c., str. 41

3) A. Körte, Die Komödienpapyri von Ghorân, Hermes 43 (1908), str. 40–41

4) Takżamo w tragedji późniejszej. P. Aristot. Poet. 18 i O. Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, str. 7.

Druk-Korekta

Krakowska Spółka Wydawnicza
Kr.
ul. 18 Listopada 25

Suler

120- 360 | 20

uwagę na analogiczne uwagi w drukowanych wydaniach starofrancuskich farb: „ils chantent", „une chanson pour dire adieu", bez podania tekstu. ~~śpiewem~~

W komedjach Arystofanesa były to zatem najwidoczniej miejsca, oznaczające pewne przerwy w grze sztuki (antrakty), potrzebne n.p. dla wypoczynku aktorów i zmiany kostjumu, na co wyraźnie wskazuje uwaga w życiorysie Arystofanesa: πάλιν δὲ ἐκλελοιπότος καὶ τοῦ χορηγεῖν τὸν Πλοῦτον γράψας, εἰς τὸ διαναπαύεσθαι τὰ σκηνικὰ πρόσωπα καὶ μετεσκευάσθαι, ἐπιγράφει „χοροῦ", φθεγγόμενος ἐν ἐκείνοις ἃ καὶ ὁρῶμεν τοὺς νέους οὕτως ἐπιγράφοντας ζήλῳ Ἀριστοφάνους (p. XXVIII. D.)

Uwaga ta do niedawna zupełnie niejasna i nawet przez tak poważnych badaczy jak Van Leeuwen wprost jako niedorzeczna wyśmiewana[1] ~~tolle voce χοροῦ inepte disputatur; Proll. ad Aristoph. 1908 p. 173 (B)~~, zyskała przez najnowsze odkrycia (greckich komedyj) większych fragmentów, zwłaszcza menandrowskich, niespodziewane a bardzo ważne potwierdzenie i wyjaśnienie. Znajdujące się bowiem w tych nowych fragmentach takież notatki χοροῦ, w zestawieniu z właściwością przyległego tekstu sztuki, wykazały, że istotnie w sztukach greckiej komedji nowej (zwłaszcza menandrowskiej), chóru właściwego w dawnem pojęciu, stanowiącego przez swe pieśni część integralną akcji i jakby jedną z osób sztuki (πρόσωπον), już wprawdzie niema – taką εἰσβολή w Leukadji Menandra (p. wyżej) mógł śpiewać całkiem dobrze któryś z aktorów – spotyka się natomiast jakieś śpiewane czasem występy liryczne nieznanego nam bliżej, być może improwizowanego chóru, najwidoczniej służące, jako pewnego rodzaju intermezza, do wypełnienia antraktów i zajęcia w nich słuchaczy:

W menandrowskiej „Perikejromene" (tuż przed znakiem χοροῦ kończy się wy- tak samo jak w Jernstedtowskim fragmencie nieznanej komedji Menandra) zarówno akt, a osoba mówiąca w tej chwili wskazuje na zbliżający się jakiś orszak młodzieńców podchmielonych:

– . . . μεθύοντα μειράκια δεῦρ' ἔρχεται
πάμπολλ'. (Perik. 71 – Koerte²)

– – – ὡς καὶ μειρακυλλίων ὄχλος
εἰς τ]ὸν τόπον τις ἔρχεθ' ὑποβεβρεγμένων.
(Fab. Inc. II. 33 – Koerte²)

i oni to zapewne stanowią ten „chór", który w przerwie między aktami śpiewa i zapewne tańczy. Chór ten jest do pewnego stopnia związany ze sztuką, gdyż n.p. w „Perikejromene" są to prawdopodobnie żołnierze, towarzysze bohatera sztuki, Polemona, a w „Samijce" i „Epitrepontes" Menandra, gdzie również znak χοροῦ wypada na końcu aktu, względnie sceny (w. 270 i w. 201 K.) są to najwidoczniej goście, przychodzący na ucztę[2] ~~(Körte 1908)~~. Jak widać z tekstu fragmentów Jernstedtowskich, przed zbliżającym się „chórem" chronią się do wnętrza domu osoby sztuki, zostawiając w ten sposób scenę wolną dla swawolnych osobników, „z którymi lepiej się nie spotkać":

„ . . . . . ἴωμεν δεῦρο πρὸς Χαρίσιον.
ἴωμεν, ὡς καὶ μειρακυλλίων ὄχλος . . . .
οἷς] μ[ὴ] ἐνοχλεῖν εὔκαιρον εἶνα]ι μοι δοκεῖ (m. pod.), (l.c.)

podobnie, jak we fragmencie nieznanej sztuki z Ghorân, gdzie (również znajdujemy (dwa razy) znak χοροῦ i gdzie w pewnym wypadku) na kilka wierszy przed tym znakiem spotykamy ~~szczątki takiegoż~~ samego wezwania do

1) J. van Leeuwen, Prolegomena ad Aristophanem, Lugduni Batavorum, 1908, str. 173 (B).

2) A. Körte, ΧΟΡΟΥ, Hermes 43 (1908), str. 305.

pójścia do domu: <ἴ>ωμεν εἴσω δεῦρ[ο] (fr. I, col. 2, w. 23, Demiańczuk, str. 100 [304]).

Zupełnie analogiczne ślady ~~takiego chóru~~ znajdujemy także w t.z. komedji średniej, gdzie n.p. jeden fragment Alexisa (fr. 107, K. II. 333-334), zawierający ostrzeżenie na zbliżający się orszak, „przed którym lepiej się usunąć", z pewnością na podobny występ chóru antraktowego wskazuje, chociaż nie jest wykluczone, że w tym przejściowym okresie komedji, takie czasem jeszcze i ten pierwotny, normalny chór występował, podobnie jak to było u Arystofanesa, n.p. w „Plutosie". [obok produkcyj, oznaczanych przez ~~[illegible]~~ χοροῦ,]

Do tej całej historji chóru w komedji odnosi się, dziś dopiero dobrze zrozumiała, acz nieco zamglona, tradycja Euanthiusa (de fab. III. 1. W.) o „zaniknięciu chóru w nowej komedji" („Comoedia vetus ab initio chorus fuit paulatimque personarum numero in quinque actus processit. ita paulatim velut attrito atque extenuato choro ad novam comoediam ~~[illegible]~~ pervenit --) i o „przejściowem zostawianiu miejsca na chór" (.. ut primo quidem choros tollerent locum eis relinquentes, ut Menander fecit --) [t. zn.: χοροῦ], co miało być identycznem z antraktami (postremo ne locum quidem reliquerunt, quod Latini fecerunt comici, unde apud illos dirimere actus quinquepartitos difficile est).

~~Ten sam~~ ~~[illegible]~~ Analogiczny stan rzeczy do w. nowej komedji greckiej, widoczny jest u Plauta, który stanowią u niego, zówniez nie ~~ma~~ owego normalnego, tradycyjnego chóru — gdyż nie są wyjątkowo chóru właściwego ani Rybacy w „Linie" (p. wyżej str. 131), ani Dozorcy (Lorarii) w „Jeńcach" (w. 195-), ani F (advocati) w „Punijczyku" (p. wyżej str. 111), występujący niewątpliwie w ten sposób, że mówił, względnie śpiewał, tylko jeden z nich, właściwy aktor. [F Świadkowie (] Przykłady zaś na χοροῦ (u Plauta są) zupełnie wyraźne i ~~[illegible]~~ stał F bardzo ~~[illegible]~~ podobne do greckich: orszak gości mamy w „Strachach", gdzie z końcem pierwszego aktu (co do podziału na akty p. wyżej; str. 172-) wchodzi na scenę młody Kallidamates z całem, mocno podochoconem towarzystwem, aby tu ucztować w dalszym ciągu, a w „Siostrach" (dawniejsza) pierwsza scena (sztuce brak początku dziś), t.j. rozmowa dwóch sióstr, kończy się właśnie owem typowem wezwaniem do schronienia się przed jakimś bardzo burzliwym, zbliżającym się właśnie, orszakiem do domu: [F, by pominąć miejsca niepewne, a raczej wypada] [potem następuje najefektowniejsze w całej sztuce „canticum" (p. wyżej str. 5??3a)]

„- - - - - - - - - - - eamus hic intro, ut laves.

Simul huic nescioquoi turbae, quae huc it, decedamus hinc *)

(w. 105-)

Nie ulega wątpliwości, że w tem miejscu, podobnie jak w greckich oryginałach, przewidywał Plautus ~~[illegible]~~ chórowy, jakiś śpiewacko taneczny występ, celem wypełnienia antraktu. (Plautus jednakże) — podobnie jak w tylu innych wypadkach — także

Być może że do tego odnosi się zagadkowa wiadomość w t.z. Liber Glossarum: „apud Romanos quoque Plautus comedie choros exemplo Graecarum inseruit" (CGL. V. p. 181. 7 G.)

Takich objawów

[illegible] chóru czy konom, ... konsekwencyj wyciągnęli, ale dotychczas nie mamy w greckich źródłach przykładów takich wypełnień antraktu, jak n.p. w „Kurkuljonie" (p. wyżej str.) występ Choragusa,[1] zabawiającego publiczność uwagami o mieszkańcach Rzymu, w „Jeńcach" pasożyta Ergasilusa żartobliwemi, nie należącego wogóle (przy akcie III) ~~F popusta~~ ~~farcesia~~

[1] Henry W. Prescott, Inorganic Rôles in Roman Comedy, Class. Philol. XV (1920), str. 269.

*) W. M. Lindsay, Adnotatiunculae Plautinae, The Class. Quarterly, XIV (1920), str. 49-50.

pójścia do domu: ‹ἴ›ωμεν εἴσω δεῦρ[ο] (frg. I, col. 2, w. 23, Demiańczuk, str. 100 [304]).

Zupełnie analogiczne ślady ~~takiego „chóru"~~ znajdujemy także w t. z. komedji średniej, gdzie n.p. jeden fragment Alexisa (frg. 107, K. II. 333-334), zawierający ostrzeżenie na zbliżający się orszak, „przed którym lepiej się usunąć", z pewnością na podobny występ chóru antraktowego wskazuje, chociaż nie jest wykluczone, że w tym przejściowym okresie komedji, (obok produkcyj, oznaczanych przez ~~...~~ χοροῦ,) także czasem jeszcze i ten pierwotny, normalny chór występował, podobnie jak to było u Arystofanesa, n.p. w „Plutosie".

Do tej całej historji chóru w komedji odnosi się, dziś dopiero dobrze zrozumiała, acz nieco zamglona, tradycja Euanthiusa (de fab. III. 1. W.) o „zaniknięciu chóru w nowej komedji" („Comoedia vetus ab initio chorus fuit paulatimque personarum numero in quinque actus processit. ita paulatim velut attrito atque extenuato choro ad novam comoediam ~~...~~ pervenit --) i o „przejściowem zostawianiu miejsca na chór" (-- ut primo quidem choros tollerent locum eis relinquentes, ut Menander fecit --) [t. zn.: χοροῦ], co miało być identycznem z antraktami (postremo ne locum quidem reliquerunt, quod Latini fecerunt comici, unde apud illos dirimere actus quinquepartitos difficile est).

~~Ten sam~~ ~~...~~ Analogiczny stan rzeczy do w. nowej komedji greckiej, widoczny jest u Plauta, który nie ma również owego normalnego, tradycyjnego chóru – gdyż nie stanowią u niego bynajmniej chóru właściwego ani Rybacy w „Linie" (p. wyżej str. 131), ani Dozorcy (Lorarii) w „Jeńcach" (w. 195-), ani (Advocati) w „Pomyłkach" (p. wyżej str. 111), występujący nie-ściśle, ~~f.~~ Świadkowie (wątpliwie w ten sposób, że mówił, względnie śpiewał, tylko jeden z nich, właściwy aktor. Przykłady zaś na χοροῦ (u Plauta są) zupełnie wyraźne i ~~...~~ bardzo ~~...~~ podobne do greckich: I tak f. orszak gości mamy w „Straszkach", gdzie z końcem pierwszego aktu (co do podziału na akty p. wyżej str. 172-) wchodzi na scenę młody Kallidamates z całem, mocno podochoconem towarzystwem, aby tu ucztować w dalszym ciągu, a w „Siostrach" (dwiejna) pierwsza scena (stanowi przez brak (pozgłu dziś), t. j. rozmowa dwóch sióstr, kończy się właśnie owem typowem wezwaniem do schronienia się przed jakimś bardzo burzliwym, zbliżającym się właśnie, orszakiem do domu:

f. by pominąć miejsca niepewne, a zaraz upada

potem następuje najefektowniejsze w całej sztuce „canticum" (p. wyżej str. 503a)

„ - - - - - - - - - - eamus hic intro, ut lares.
... ... concedamus hinc *)

Nie ...

przew...

wyp...

takie i w tym zakresie ponadto ~~...~~ najwidoczniej jeszcze dalej niż jego greckie wzory i doszedł do traktowania wszystkich występów antraktowych popostu tylko jako środków do zajęcia i zabawienia publiczności w czasie przerwy, (nie mając tego co Grecy, tradycyjnego ~~...~~ respektu ~~...~~ dla dionyzyjskiego chóru czy komosu,) używa w tym celu ~~...~~ również i innych, pomysłów własnych. Być może, (tak że) że i tu Grecy t. j. zawodowi aktorzy (technici) już tę ostateczną konsekwencję wyciągnęli, ale dotychczas nie mamy w greckich źródłach przykładów takich wypełnień antraktu, jak n.p. w „Kurkuljonie" (p. wyżej str.) występ Choragusa,[1] zabawiającego publiczność uwagami o mieszkańcach Rzymu, w „Jeńcach" pasorzyta Ergasilusa (żartobliwemi), nie należącego wogóle (po „akcie" III) ~~popostu~~ ~~farsowa~~

---

1) Henry W. Prescott, Inorganic Rôles in Roman Comedy. Class. Philol. XV (1920), str. 269.

*) W. M. Lindsay, Adnotatiunculae Plautinae, The Class. Quarterly, XIV (1920), str. 49-50.

— prototypy farceur'ów —

do pierwotnej fabuły (p. wyżej str.   ) i mającego, jak wszędzie, tak i tutaj swem komicznem gadaniem rozśmieszać publiczność lub wreszcie w „Pseudolusie" popprostu muzykanta teatralnego, którego z końcem I „aktu" greckiego ~~pojawia~~ sam Pseudolus publiczności przedstawia, odchodząc ze sceny: „Klarnecista tymczasem was tutaj zabawi!" (w. 573a). Jest to już zupełnie swobodne i właściwie nowoczesne traktowanie antraktów, zapewne już od czasów Plauta ustalone praktyką; ~~...~~ na to wskazuje uwaga Donata, w komentarzu do Terencjusza (Andr. praef. p. 38, v. 21-W.), mówiąca o „skrupulatnem uważaniu na tę chwilę, kiedy scena jest pusta, aby można usłyszeć chór, lub muzykanta": „est igitur attente animadvertendum, ubi et quando scaena vacua sit ab omnibus personis, ita ut in ea chorus vel tibicen obaudiri possint." 7)

Samej, istotnej fabuły greckiej Plautus zasadniczo nigdy nie romanizuje — takie przykrojenia na rzymską modłę, jak w zakończeniu „Epidikusa" (p. wyżej str. 77), należą do rzadkich wyjątków — raczej usprawiedliwia i wyjaśnia swym widzom zwyczaje i właściwości życia greckiego („licet haec Athenis nobis": Stich. 446 —; „at ego aio id fieri in Graecia": Cas. 68 —), ale zato śmiało, nawet zbyt śmiało nadaje tym greckim sztukom koloryt rodzimy, czysto rzymski 1) i to znów na swój właściwy ~~...~~ sposób, bez żadnej troski o konsekwencje czy niekonsekwencje artystyczne.

Wszystkie osoby są tu z reguły greckie, nawet stroje są ~~zawsze~~ zawsze greckie (pallium), pomimoto jednak trafia się, że osobistości te otrzymują u naszego Plauta cechy wybitnie rzymskie, jak n.p. Alkmena w „Amfitrjonie" (p. wyżej str. 21 —) 2), lub choćby tylko imiona czysto łacińskie, jak n.p. pasożyci: Saturio, Curculio, Peniculus, Scortum, lub niewolnicy: Truculentus czy Grumio. Pozatem osobistości tych sztuk mają zawsze imiona greckie (lub niby greckie) i mieszkają w greckich miastach, w Atenach, w Tebach, w Epidamnos, w Efezie, w Sikjonie, a miasta italskie zwą się tam nawet „barbaricae urbes" (Capt. 884), tak samo, jak poeta rzymski zwie się „poeta barbarus" (Mil. 211), i mówić po łacinie znaczy mówić „barbare" (Asin. 11, Trin. 19). Mimoto w środku fabuły czysto greckiej w toku rozmowy słyszymy nagle wzmianki o miejscowościach italskich, jak n.p. Cora, Praeneste, Sutrium, Signia, Aletrium, Frusino, Sarsina, Pistoria, Placentia, pokpiwania z prowincjałów łacińskich n.p. z Prenestyńczyków, 2) lub wreszcie uwagi o samym Rzymie: Mówi się zatem wśród całego greckiego kontekstu swobodnie o rzymskich placach, bramach, ulicach: Velabrum, Macellum, Porta Trigemina, Porta Metia, Vicus Tuscus, a kilka razy nawet spotykamy nadzwyczaj barwne obrazki, wzięte wprost z życia ulicznego Rzymu ówczesnego: Pasożyt w „Jeńcach" (w. 791-), pędząc niby przez miasto z bardzo pilną i ważną wiadomością, chce rozbijać zastępujących mu drogę „piekarzy z ich świniami, które wałęsają się po ulicy", „rybaków z cuchnącemi rybami, które odorem swym wypłaszają ludzi aż na forum", „rzeźników z ich kiepskiem, a drogiem mięsem" — a Kurkuljo (w. 280-) w analogicznej sytuacji z daleka już woła, pędząc bez tchu:

„Na bok — czy was znam, czy nie znam — gdy ja urzęduję!
W nogi wszyscy, wszyscy na bok, wszyscy precz mi z drogi,
~~...~~ Bo pchnę kogo w pędzie głową, łokciem, piersią, nogą!
Tak mi nagle, szybko, śpiesznie ta sprawa wypadła,
Że nikt nie jest tak dostojny, by śmiał mi wejść w drogę,
Ani strateg, tyran żaden, ni agoranomus
Ani demarch, ani komarch, ani nikt tak sławny,

2) Por. Fried. Plessis, l. c., str. 58.

1) Sellar, ~~m. prod.~~ l. c., str. 172-176; Morawski, ~~m. prod.~~ l. c., str. 59-60.
2) Sellar, ~~m. prod.~~ l. c., str. 161.

Rzym go nie pełnął prosto na tłeb z chodnika na drogę!
Jak ci Grecy, w swoich płaszczach, na łeb naciśniętych
Co to chodzą tak opchani z książkami, z torbami:
To przystają – drapichrusty – gadają coś z sobą,
Stają w drodze, zastępują, znów ciągną z swą „wiedzą"!
Gdy coś zwędzą, możesz widzieć, jak piją po szynkach
Siorbiąc wino przygrzewane – łeb wciąż osłonięty –
Potem, nieźle już podpici, kroczą z dostojeństwem:
Jeśli ja się na nich natknę, to ja im tu wszystkim
Porozbijam te ich brzuchy, polentą nadęte!"

Jasną jest rzeczą, że Plautus tutaj celowo, dla pozornego zachowania greckiego tła i zakpienia przy tej okazji z greckich urzędów, wprowadza drwiąco, wygłoszony jednym tchem, cały ten szereg rozmaitych greckich reprezentantów władzy, strategów, demarchów, komarchów, a nawet tyranów, tak jakby ich (tych ostatnich zwłaszcza) można było tak tłumami spotykać po ulicach.

Podobnie choragus w tejże sztuce (w. 462–) wpadając na scenę w pościgu za Kurkuljonem daje poprostu komicznie czysty topograficzny plan ówczesnego Rzymu, opowiadając widzom, gdzie można kogo najłatwiej znaleźć:

„Świetny frant! Dalibóg świetnie dorwał go Fedromus,
Lecz sam nie wiem, co on więcej, łobuz, czy też szelma!
Strach, czy mi kostjumy zwróci, com je tu wynajął;
Choć ja z nim nic przecież nie mam. Samemu-m powierzył
Fedromowi. Jednak owoż muszę dopilnować.
(do publiczności)
Lecz nim wyjdzie tu na scenę, wskażę wam tymczasem,
Gdzie najłatwiej kogo znaleźć – by zbyt się nie trudzić,
Gdy kto pragnie kogoś spotkać: Łotra lub pogrzebcę,
Czy smakosza, lub cnotliwca. – Więc, kto chce napotkać
Tego, co przysięga krzywo – prosto na „Komicjum"!
Łgarza, tudzież samochwała szukać przy świątyni
Kloaciny – a małżonków, bogatych, hulaków –
W Bazylice; tam też będą hetery (nie młode)
I ci, co kontrakty robią. Ci od uczt składanych
Znajdą się na „Targu rybnym". A na końcu Forum
Zacni ludzie spacerują i ludzie zamożni.
W środku Forum, przy „Kanale" są czyste pyszałki;
Przy „Sadzawce" – aroganci, pyszałce złośliwi,
Co to za nic, a bezczelnie, zaraz z obelgami
Na drugiego, choć im samym dość by się przydało.
Pod „Starymi" „Sklepami" lichwiarze, bankierzy; znów
Tacy, co im nie trza wierzyć, są obok Kastora,
A ci --- co to się sprzedają, są w Tuskiej ulicy.
Na Welabrum są piekarze, rzeźnicy, wróżbiarze --
Lecz tuż właśnie drzwi skrzypnęły: trza język powstrzymać!"

Ci wszyscy Grecy plautyńscy mają oczywiście greckie sprawy do załatwienia, bo tak z treści sztuki wynika, ale pomimoto idą oni zwykle na rzymskie forum lub comitium, obradują w senacie, spory sądowe załatwiają przed pretorem czy edylem i to często na czysto rzymski sposób (przez „sponsio" jak w Bacchides" (v. 593) lub pretor n.p. wysyła „recuperatores." Bacch. 270), słyszymy o dyktatorze, ~~imperatorze~~, o klientach, o odjeździe na prowincję, rozporządzenia wydają edylowie, jeńców wojennych kupuje się u kwestorów, nieraz jest mowa o cenzorach, tresvirach, liktorach, publikanach i.t.d. Młodzieńcy i żołnierze idą do legjonu, mówi się o centurjach, manipułach, tribus, dekurjach; niewolnik, snujący swe plany, otrzymuje nazwę imperator, po odniesionem „zwycięstwie" nad przeciwnikiem obchodzi poprostu triumf z wszystkiemi niemal akcesorjami rytualnemi, czysto rzymskiemi (p. wyżej str. 212), a raz nawet przedstawia swą działalność z tylu szczegółami militarnemi, osobliwie rzymskiemi (z wojny punickiej) (Mil. 219-), że nowsi uczeni dopatrywali się w tem dokładnego odbicia strategicznej akcji armji rzymskiej.

Obok bóstw greckich, względnie grecko rzymskich występują bóstwa czysto i wyłącznie rzymskie, jak Juno Lucina, Juppiter Capitolinus, Juppiter Prodigialis, Bellona, Summanus, Silvanus, Laverna, Lar Familiaris, Opportunitas, Silentia, Virtus, Fides, Spes, Salus, lub zastosowane przez Plauta tworzone „bóstwa": Laetitia, Gaudium („Radość", Capt. 864) Munditia (Cas. 225 „Elegancja") i Suavisaviatio („Słodkopocałunkowość", Bacch. 120), Commoditas (Men. 137) „Pogodność". Wogóle całą mitologję grecką traktuje Plautus [1] czysto po rzymsku, jedynie jako zbiór niezwykłych i niesłychanych opowieści, które nawet bez istotnej potrzeby, chętnie i na własny rachunek przytacza (myląc się czasem skandalicznie), poprostu dla sensacji, zwłaszcza jako porównania, by znaczenie danego faktu w możliwie jaskrawy a naiwny przytem sposób podkreślić — jak n.p. w tem słynnem zestawieniu szelmowskiej akcji Chryzalusa z wojną trojańską (p. wyżej str.).

Nawet w sposobie wyrażania się te greckie osobistości okazują nieraz cechy niewątpliwie rzymskie, używając zwrotów tak wybitnie łacińskich, jak n.p. prawnicze określenia: mancupio dare, stipulare, antestari, manu adserere, addictio, manus iniectio, sponsio, condadari, lub formułki, czy przysłowia takie jak: censeo; quae res bene vortat; di bene vortant; quod bonum atque fortunatum sit; ut nobis haec habitatio bona, fausta, felix fortunataque eveniat; vae victis; inter sacrum saxumque sto i.t.p.

Natomiast, że z zrozumiałych ~~względów~~ względów na surowość władz rzymskich, które n.p. tak bezwzględnie załatwiły się z Newjuszem (p. wyżej str. 7) (Plautus nigdy nie pozwala sobie na imienną zaczepkę jakiejś wybitnej osobistości, co jeszcze tu i ówdzie trafiało się w greckiej komedji nowej (n.p. u Alexisa, fg. 46 K. II. 314, Difilosa fg. 73. K. II. 565, Menandra Sam. v. 258, Koete, fg. 56, 277, 364 K. II.) i wogóle jak), wszystkie te plautyńskie osoby bardzo ostrożne i powściągliwe we wzmiankach, dotyczących urzędów i spraw aktualnych rzymskich. Ale i takich szczegółów nie brak. A więc są aluzje do ustaw rzymskich, n.p. do prawa o lichwiarzach (lex Sempronia z r. 193., w „Kurkuljonie" w. 499- i.u.), o zobowiązaniach osób niepełnoletnich („lex quinavicenaria" czyli lex Plaetoria z r. 191. w „Pseudolusie" w. 304), o zbytku kobiet (lex Oppia z r. 215., zniesiona w r. 195. w „Epidikusie" w. 229- i w „Skarbie" w. 498- p. wyżej str. 77-, 37-). i wreszcie dość liczne allusje patrjotyczne do wojny punickiej, zwłaszcza w prologach (Asin. 15- i.u., Capt. 67- i.u., Cas. 88- i.u., Poen. 524 i.u., Rud. 82- i.u.) n.p. w „Komedji Skrzynkowej":

„... W zdrowiu zwyciężajcie,
Szczerem męstwem, jak dotąd! Chrońcie sprzymierzeńców
Starych — dawnych i nowych. Zwiększajcie posiłki;
Ufni w wasze ustawy, w prawa sprawiedliwe.
Zniszczcie wroga, zdobądźcie sławę, laurów wieńce,
By pobity Punijczyk pełną poniósł karę!" (w. 197-) i.u.

1) Fraenkel, l.c. str. 59-100.

Rzecz oczywista, że „o ile sprawę rozważać z artystycznego punktu widzenia, ten pokost rzymski na greckiem dziele sztuki kłóci się z jego pierwotnym kolorem i stylem, ale zapomnieć nie można, że zbliża on nas bardzo do Rzymu, a zwłaszcza do publiczności plautyńskiej, że ma on swój wdzięk i urok, jako przymieszka swojska i rodzima, w której czuć niejako woń, siłę i pulsujące życie gleby rzymskiej. A niezaz właśnie to śmiertelne znamię czasu i miejsca bywa w płodach ducha ludzkiego zadatkiem nieśmiertelności".–

8.

Plautus zmienił wreszcie w bardzo znacznym stopniu tempo życia dramatycznego i wogóle nastrój greckich komedyj wraz z ich tendencjami.

Pomimo wielkiego zamiłowania do monologów i bardzo częstego ich używania (p. wyżej str.) jako technicznego środka dramatycznego Plautus umie świetnie prowadzić dialog, który nie odbiega u niego w niczem od najprawdziwszej w życiu rozmowy, a żywem tętnem, werwą i temperamentem - zwłaszcza o ile chodzi o partje wybitnie komiczne - porywa wprost i unosi czytelnika (co dopiero słuchacza!), olśnionego już samą formą zewnętrzną, tysiącem barw stylowych i językowych. Jeśli dialog sztuk greckich, n.p. komedyj menandrowskich, płynie jakgdyby spokojna rzeka, czasem tylko poruszona żywszą falą, wywołaną przez potrącenie o jakiś - zawsze zresztą opanowany - skok-punkt zawikłania, a tylko tu i ówdzie lekko przewija się przez łagodną zatokę uśmiechu 1) - to strumień dialogu plautyńskiego prawie zawsze pędzi spieniony kipiącem życiem, iskrzy się tryskającym ciągle dowcipem i porywa wirami żywiołowej wesołości. A że Plautus, kształtując swój dialog w zakresie danego w greckiej sztuce momentu zupełnie samodzielnie, stawia mu często co chwila jakgdyby najrozmaitsze niespodziane przeszkody w formie coraz to innych, dodatkowych tematów i problematów, przeto strumień ten rozszczepia się często, jakby w szalone kaskady: Podczas gdy n.p. u Menandra (w znanych dziś zabytkach) najszybsze tempo rozmowy w dialogu osiąga - i to bardzo rzadko - czterokrotną zmianę osoby mówiącej w jednym wierszu, to u Plauta częste są wiersze, w których osoba mówiąca zmienia się pięcio, a nawet sześciokrotnie, jak n.p. w owych sławnych krótniach w „Persie" (v. 200–252) (p. wyżej str. 106) i „Pseudolusie" (p. wyżej str. 121).

Za wzór typowego plautyńskiego dialogu posłużyć może scena pogromu męża pantoflarza przez żonę „herod-babę" w „Kupcu":

Dorippa

Ta dziewka w domu czyja?

Lysimachus

Toś ty ją widziała?

Dorippa

Widziałam.

Lysimachus

Czyja, pytasz?

Dorippa

Niechże więc się dowiem!

1) M. Croiset (l. c. str. 878) przyznaje, że menandrowski dialog „n'a pas.... la fantaisie étincelante de celui d'Aristophane."

Lysimachus

A -- czyja, mam powiedzieć? (jąka się) Ona -- ona -- (do siebie) Kiepsko ~~[illegible]~~!

Nie wiem, co mam powiedzieć.

Dorippa

A toś wpadł!

Lysimachus (do siebie)

Jak nigdy!

Dorippa

Nie gadasz?

Lysimachus

Gdyby można!

Dorippa

Musisz mi powiedzieć!

Lysimachus

Nie mogę, wytknąć nie dasz! Ciśniesz, jak złoczyńcę!

Dorippa

Wiem, niewinnyś!

Lysimachus

Kpij sobie, jak ci się podoba!

Dorippa

Więc gadaj!

Lysimachus

No już mówię.

Dorippa

Jednak trza powiedzieć!

Lysimachus

Ona -- i mnie też mówić?

Dorippa

Na nic twe gadanie,

Na grzechu cię złapałam.

Lysimachus

Na jakimże grzechu?

Ona przecież jest -- ona!

Dorippa

Co za ona?

Lysimachus

Ona!

← (miesza się coraz więcej)

Już bym... gdyby nie trzeba, wolał nic nie mówić!

Dorippa

A więc nie wiem, kto ona?

Lysimachus

Mej wiem już, owszem:

Mam być sędzią co do niej.

Dorippa (zdziwiona)

Sędzia? Już rozumiem.

I teraz ją do siebie wziąłeś „na naradę"?

Lysimachus

Tak – jest tu w depozycie.

Dorippa (j.w.)

Aha, już rozumiem.

Lysimachus

Nic zresztą na tem niema.

Dorippa (drwiąco)

Szybko się oczyszczasz!

Lysimachus (na stronie)

Ależ ja mam kłopotu! Alem ja się dostał!

(w. 720-740)

To jest to wirtuozostwo dialogu plautyńskiego, które mu zjednało, zdaniem Warrona (Parm. 399. Buech.) palmę pierwszeństwa „w prowadzeniu rozmowy", „in sermonibus", i to stwarza przedewszystkiem ów „pośpieszny", zawrotny niemal pęd akcji w całej sztuce, o którym mówi Horacy, gdy zestawia Plauta z Epicharmem: „ad exemplar Siculi properare Epicharmi" (Ep. II. 1. 58).

W greckich sztukach występowały czasem jeszcze, tradycyjnie od czasów tragedji najdawniejszej wlokące się stichomytje, czyli dialogi, polegające na ściśle symetrycznem wygłaszaniu przez każdą osobę tylko po jednym całym wierszu, takie jak n.p. w pełnej patosu scenie „rozpoznania" menandrowskiej Perikeiromene (w. 349 i n., Koerte², ~~por. Maas 1910~~)[1]. Plautus, który takich nastrojów unika, tego rodzaju sztywne i monotonne stichomytje umiał zawsze przestylizować i ożywić, jak to widoczne n.p. w „Epidikusie", gdzie w scenie rozpoznania Perifanesa i Filippy (w. 526 i n.) z całej niewątpliwie w oryginale istniejącej stichomytji tylko komiczne strzępy zostały (p. wyżej str. 198).

Ta walka z monotonją greckich oryginałów widoczna jest także i w innych szczegółach: Tak n.p. wydaje się prawdopodobne, że Plautus przerabiał odpowiednio, w celu ożywienia, długie zwykle i nudne opowieści w toku sztuki o minionych wypadkach (ῥήσεις) i w ten sposób powstało ~~n.p.~~ n.p. (jak sądzi Fraenkel ~~m prol.~~, str. 349 i n. ~~1926~~) to niezwykle barwne opowiadanie Sozji o bitwie z Teloboami w „Amfitryonie" (w. 203 i n.); nie jest ta jednak całkiem pewną oryginalność Plauta, gdyż n.p. u Eurypidesa spotyka się także opowiadania (ῥήσεις) pełne życia i dramatycznego wyrazu, n.p. opis bitwy w „Hiketydach" (w. 650 i n.) – a znanym jest przecież potężny wpływ Eurypidesa na grecką „komedję nową". Natomiast całkiem pewną jest rzeczą, że Plautus przerabiał w tym duchu wogóle monologi. A więc przedewszystkiem przeważną ich część zamieniał przez ożywienie tempa i rytmu, tudzież przez dodanie muzyki na partje śpiewane (cantica), następnie unikał świadomie długich a nudnych tyrad moralnych, takich jak n.p. w „Dniu Trygosowym"

1) Por. P. Maas, Zu Menander, Rhein. Mus. 68 (1913), str. 361-362.

(najwidoczniej mocno obcięte) kazanie Megaronidesa na temat zepsutych obyczajów (w. 23–) – rozmalowując natomiast z zamiłowaniem w sensie humorystycznym tyrady, zawierające jakieś możliwości komiczne, jak n.p. krytykę „złych małżeństw” przez Periplektomenusa w „Żołnierzu” (w. 751–, p. wyżej str.), lub wycieczki przeciw próżności i zepsutości kobiet w „Epidikusie” (w. p. wyżej str.) i w „Skarbie” (w. p. wyżej str.).

Czystem jest też u niego przestylizowywanie monologów w tym kierunku, że na miejsce jakichś patetycznych wybuchów daje komiczną ich parodję (p. wyżej, str. 198), lub, podobnie jak to robił Cecyljusz (p. niżej), tylko krótkie skonstatowanie faktu (n.p. Epid. w. 610–), a znów na miejsce spokojnego podania ~~[illegible]~~ samej istotnej rzeczy, przedstawiającej dla niego jakąkolwiek możliwość komicznego ujęcia, daje nieraz jakgdyby całą komiczną historyjkę ~~[illegible]~~ z życia danej osoby, wraz z wszystkiemi refleksjami, przewidywaniami, planami i obawami najśmieszniej malowanemi. Tak n.p. z jakiejś nieznanej greckiej sztuki, komedji nowej, powstałej może pod wpływem Menandra, zachował się fragment[1] ~~(Oxyrh. nr 11, O. Schröder, 1915)~~, w którym niewolnik Daos, usłyszawszy od panicza, że ten porzuca jedną dziewczynę (narzeczoną?), zakochawszy się w drugiej, postanawia, pomimo wielkich trudności, pomóc młodemu panu i wypowiada to w monologu, stanowiącym rozmowę ze sobą samym. Pomimo wielkiego uszkodzenia, całość monologu i układ rzeczy jest zupełnie wyraźna i wygląda (według rekonstrukcji Schrödera) mniej więcej w sposób następujący:

„- - - - - - - - - Odszedł, sam zostałem.
Teraz nie czas, Daosie, na duchu upadać,
Ręce tracić – to przecież nie byłoby męskie –
Lecz wszystkiego próbować, żebyś się pokazał,
Żeś nie jest byle jaki. Rzecz warta wysiłku.
Więc przez wzgląd na flecistkę, świeżo zakupioną,
Trza pana wywieść w pole - - - - - - - - -
Raz czy drugi, lecz wszystko to przecież wymaga
Rozwagi, ostrożności - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - ale w każdym razie
Trza ratować panicza - - - - - - - -
Tak więc tego dokonam – albo sam przepadnę.” (w. 29–42)

Wszystko krótko, zwięźle, w niecałych 14 spokojnych trymetrach jambicznych. U Plauta, w zupełnie analogicznej sytuacji, Epidikus, w bardzo ożywionej ~~(skomplikowanemi miarami wierszowemi)~~ śpiewanej partji wypowiada się wesoło, z rozmachem, ~~w 20 prawie wierszach~~, wśród najpocieszniejszych, urozmaicających po plautyńsku rzecz samą, dodatków:

Więc on poszedł. Sam zostałeś. Widzisz, Epidiku,
Jak się mają tu te sprawy. Jeśli ty, sam w sobie,
Rady na to nie wynajdziesz, toś przepadł z kretesem.
Tyle wisi nad twą głową; gdy silnie nie wesprzesz,
Nie utrzymasz: runą w ciebie te góry nieszczęścia.

1) Novae Comoediae Fragmenta in papyris reperta, exceptis Menandreis, ed. Otto Schroeder, Bonn 1915. Pap. Oxyr. 11, col. II. w. 29–41, str. 41–42.

Ani rady, z tych zapłątań jakoś się wyplątać.
Na nieszczęście sam, podstępnie wmówiłem w starego,
Że kupując tę dziewczynę, córkę odzyskuje!
Tak to kupił tę lutnistkę, w której syn się kochał
I o której, idąc w drogę, mnie kazał pamiętać.
Jeśli teraz wraca z wojska, a innej przywodzi,
Że mu się znów tak zachciało — już po mojej skórze,
Bo gdy stary podstęp pozna — pórgami mnie zsiecze!
A więc tedy trza uważać. Więc tedy — hęc tedy!
Wszystko na nic, ten łeb na nic, ty kpie Epidiku!
Czemuż ty mi tak wymyślasz? — Bo się sam opuszczasz!
Cóż mam robić? — Ty mnie pytasz? Przecież ci sam dawniej
Tyle miewał rad najlepszych, ich innym rozdawał!
Gdzieś coś trzeba tu wynaleźć." (w. 81-100)

Plautowi chodziło bowiem niezmiernie ~~o przyspieszenie tempa,~~ o ożywienie, poruszenie wszystkiego swym własnym, porywającym go temperamentem i o usunięcie wszelkich nastrojów ciężkich, ponurych.

Stąd też to rugowanie ze sztuk greckich, gdzie tylko można, lub przynajmniej jak największe skracanie wszystkich refleksyj poważnych. Grecka komedja nowa bowiem, opanowana przez dziwną skłonność do teoretyzowania, jest przedewszystkiem refleksyjną. Właściwą jej istotę stanowią nie intrygi, zawsze prawie te same i nie będące niczem innem, jak tylko stereotypową kanwą, wreszcie nie efekty komiczne, które ~~są~~ tu tylko przygodne i dla mniejszości widzów przeznaczone — ale położenie głównego nacisku na ἦθος i bardzo głębokie studjum charakterów ludzkich w najrozmaitszych okazjach życia rodzinnego, które swemi niezaz mocno tragicznemi czy wzruszającemi sytuacjami najlepiej ~~prawdę~~ duszy wydobywa — następnie ~~[illegible]~~ filozoficzne rozważania problemu życia, stanowiska człowieka wobec wszechwładnej Tyche, jego stosunku do innych ludzi i wszystkich istot żyjących.

I tak jak w ówczesnem greckiem, kwietystycznem społeczeństwie epigonów panuje niemal zanik wszelkich ideałów i szlachetnych porywów, tak i tutaj wszędzie pobrzmiewa beznadziejna nuta jakiegoś zwątpienia, bezsilnego poddawania się zmartwieniu i trosce (ἄρ' ἐστι συγγενές τι λύπη καὶ βίος Men. fg. 281 K.), w najlepszym razie pocieszanie się tą bardzo smutną pociechą, że moc cierpienia stanowi o istotnej wartości człowieka (ἐν δὲ τῇ λύπῃ φρονεῖ. τοῦτο ~~[illegible]~~ τὸ μετ᾽ [illegible] ἐστι κἄνθρωπον ποιοῦν, ~~K. II.~~ (Filem. fg. 135 K.)). Zapewne dlatego, że cierpienie moralne odróżnia człowieka od zwierzęcia, człowiek jednak uchodzi tu za stworzenie najnędzniejsze (Men. fg. 223, 534 K.) i za nieszczęśliwsze od każdego zwierzęcia, które przynajmniej nie ugina się pod ciężarem przesądów, przez człowieka samego stworzonych (Filem. fg. 88-90, 93, K.).

[Marginal note: powinno sprowadzenie przyjmujących się reminiscencji starej komedji]

Problem bogactwa i ubóstwa, πλοῦτος — πενία, jest niezmiernie często traktowany — i ~~w komedji tej na miejsce dawnej wiary w potęgę człowieka~~:

~~πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν-~~
~~θρώπου δεινότερον πέλει~~

~~Siła jest dziwów, lecz nad wszystkie tęga~~

~~dziwy – człowieka potęga~~ – ~~(Sofokl. Antyg. w. 332 – przeł. Morawski)~~

~~i zarozumiałości nawet, robiącej z człowieka miarę wszech rzeczy:~~

~~πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπος~~

~~przychodzi ~~ cyniczne hasło: pieniądz, to człowiek:~~

~~χρήματ' ἀνήρ –~~

~~a~~] ta brutalna przemoc pieniądza, silniejszego nawet od bogów, ciążąca nad życiem człowieka, uznawana tu jest wszędzie – z ironją lub rezygnacją:

- - - - - - - - - . . μόνον δίδου.
αὐτοὺς γὰρ ἕξεις τοὺς θεοὺς ὑπηρέτας
- - - - - - - - . . byleś tylko płacił,
to samych bogów nawet mieć będziesz za sługi –
(Men. fg. 537, w. 3-4 K.)

– – ἀργύριον ἐστι τοῦτ' ἐὰν ἔχῃς, λέγε
πρὸς τοῦτ' εἰ βούλει, πάντα σοι γενήσεται
– – nie, to jest właśnie ~~~~ pieniądz; jeśli go mieć będziesz,
mów, co ci się podoba: wszystko ci się uda –
(Filem. fg. 65 K. w. 3-4)

πένητος οὐδέν ἐστι δυστυχέστερον
najnieszczęśliwszy w świecie jest człowiek ubogi –
(Men. fg. 597 K.).

Zupełnie tę samą cześć dla pieniądza, w pełnych goryczy strachach, przytruje fredrowski Orgon w „Dożywociu”, wnosząc na scenę „cały ogrom życia, pełnego bólu, nędzy i znojów”[1]: ~~w epoce polskiego kwijetyzmu i bezideałlizmu (Kucharski, 1921)~~:

- - - - - - złoto, złoto.
„Tego tylko każdy łaknie,
A ten, komu go zabraknie,
Niech się wstydzi, niech ucieka,
Świat już nie zna w nim człowieka” (III, 4.)

I u Fredy bowiem, który pisze w epoce, podobnej nastrojem swym (i kwijetyzmem) do epoki greckiej komedji nowej, nie brak „akcentów tragicznych, które w każdej z tych komedyj ukazują swe dziwnie bolesne oblicze, przypominające „uśmiech konających”.”[2] ~~(Kucharski 1921)~~.

Ogromną masę takich refleksyj zachowały nam fragmenty greckiej komedji nowej, a chociaż nawet przyjąć, że taki właśnie dobór ich jest w znacznej mierze wynikiem przypadku, lub że część tych sentencyj w związku z nieznanym nam dziś kontekstem miała całkiem inne znaczenie (n.p. Men. fg. 125 K. i Plauta Bacch. 306-), to przecież jest ich tak wiele, że ogólny ten duszny nastrój i skłonność myśliciela do tego wdrażają właśnie ponurego patrzenia na życie zaprzeczyć się nie da.

Dowodzą tego zresztą nietylko plautyńskie „dramaty rodzinne”, takie jak „Jeńcy”, „Komedja Skrzynkowa” (z Menandra), „Lina” (z Difilosa), częściowo „Stichus” (z Menandra), „Dzień Trzygroszowy” (z Filemona), w których Plautus (jak to

1) Kucharski; m. pod.; str. 179-180. (128, 178)
2) Kucharski; m. pod.; str. 242, por. str. 168, 181 i.i.
Por. Chrzanowski; m. pod., str. 247 + n.

wyżej wskazywałem) wyraźnie zmaga się z takiemi właśnie nastrojami oryginałów – ale także najnowsze, większe fragmenty całych sztuk Menandra, w których spotyka się wprawdzie tu i ówdzie iskry humoru, ale ma się przytem wrażenie, jakby chłodna powaga i głęboka troska tak wiernie (niestety) przedstawianego i naśladowanego życia mroziły śmiejące się usta. Menander był towarzyszem Epikura, ale zdaje się nie umiał osiągnąć jego swojścia i pogody, a niestety „filozofja Epikura wydaje się niekiedy tak samo gorzką i przykrą, jak przykrem i gorzkiem może wydawać się życie[1]. Słusznie kiedyś powiedziano: „Plus on creuse dans l'étude de la vie et de l'homme, plus on trouve de tristesse et d'amertume" (Couat). Jakaś Menander bywa w najlepszym razie miły – „iucundus", jak o nim powiedział Owidjusz – ale szczerze wesoły nie jest nigdy; skłania nawet czasem do uśmiechu, ale do żywiołowego śmiechu, bez zastrzeżeń, nie pobudzi nikogo.

Słusznie Arystoteles powiedział o komedji – mając oczywiście na myśli „starą" (najdawniejszą i) komedję attycką, że matką jej jest śmiech: ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα (Tract. Coisl. p. 50. Kaib.); dlatego też Arystofanes każe się sądzić według tego, czy – i o ile swemi sztukami śmiech wywoływa: διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ (Ekkles. v. 1156), ale ta służba śmiechu, tendencja wywoływania wesołości i bawienia publiczności, w starej komedji polegająca głównie na satyrze, złośliwości i szydzeniu z osób polityki i życia publicznego i stanowiąca tu istotę tych utworów – w nowej komedji, wobec innych jej zadań, schodzi zupełnie na drugi plan, pojawia się tylko mimochodem, tak, że komizm w istotnem (i ścisłejszem) tego słowa znaczeniu, przestaje być cechą charakterystyczną gatunku.

Zmianę zasadniczą wprowadza tu dopiero Rzym, i to specjalnie Plautus, który swej pracy komedjopisarskiej zupełnie inne cele wytknął, niż greccy autorowie. A jego tendencje są zupełnie wyraźnie widoczne, tak z całego nastroju sztuk, jak i z wielkiej masy zdań, już to umieszczonych w prologach, już to wypowiadanych w ten sposób, że wyczuć w nich można niewątpliwie zapatrywania samego autora. Słusznie bowiem powiedziano że „każdy poeta, czy tego chce, albo nie chce, czy o tem wie, albo nie wie, głosi w swoich utworach taką lub inną filozofję życia, jest rzecznikiem takiej, lub innej idei moralnej".

Otóż widzieliśmy już, że Plautus nie dąży bynajmniej do wywoływania w audytorjum swojem wrażeń artystycznych doskonałością swej komedji, jako dzieła sztuki, bo na te walory znaczna większość jego słuchaczy była zupełnie niewrażliwa; Plautus dalej nie chce wcale dawać w swych sztukach „zwierciadła życia" – co było n.p. hasłem Menandra – bo jego nie interesuje wcale ani problem człowieka, jako takiego, ani filozoficzne rozważanie tego tematu, tak ulubione w komedji „nowej" greckiej. Przeciwnie, Plautus nie lubi wogóle filozofji i stale się do niej niechętnie odnosi,[2] ucinając najskwapliwiej wszelkie, gdzie tylko może, teoretyczne dyskusje: I tak Pseudolus, v. przerywa sobie nagle swój monolog, w którym zaczął się zastanawiać nad potęgą Fortuny (Tyche) (z obawy przed znudzeniem widzów):

„sed iam satis est philosophatum. nimis diu et longum loquor"
Lecz – już dosyć filozofji; już zbyt dużo gadam" (v. 687) x

a niewolnik inny rzuca drugiemu prawie jak przezwisko w twarz słowo: „philosophe!" (Rud. 986). Zdaje się wreszcie, że swój własny stosunek do fi-

1) A. Krokiewicz, O szczęściu epikurejskiem, Przegląd Humanistyczny II (1923), str. 245.

2) Sellar, m. podr., str. 192.

[fi]lozofji określił Plautus najlepiej w „Kupcu", stawiając Akantjona, który na zapytanie, czy istnieje „zupełne dobro" odpowiada:
„nescio ego istaec: philosophari numquam didici neque scio"
nie wiem, nie znam filozofji, nigdym jej nie słuchał" (w. 147),
podobnie jak n.p. Kasper molierowski:

„Kiepska z tych filozofij do życia omasta:
Ja: co widzę oczami, w to wierzę i basta."
(„Zwady miłosne" I. 1, tłum. Boy).

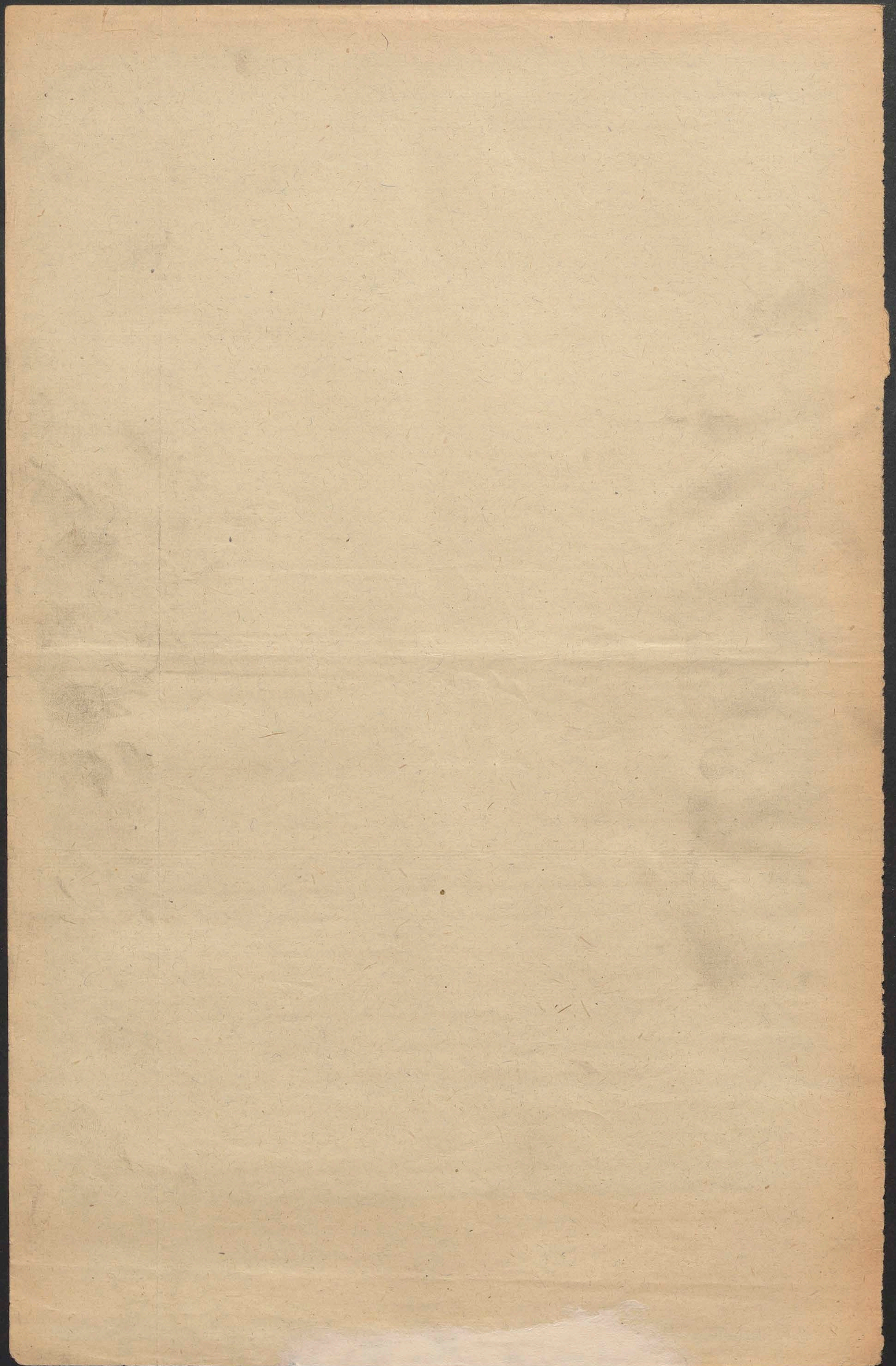
Toteż refleksje i rozmyślania naprawdę poważnie pojęte, należą w komedjach plautyńskich typowych do rzadkości, a o ile się zdarzają, to są podawane jakgdyby z obowiązku tłumacza, bez wiary w ich doniosłość.

Następnie greccy autorowie „nowej komedji" pozostającej pod tak silnym wpływem tragedji Eurypidesa, jak na to wskazują zwłaszcza fragmenty Menandra — niewątpliwie chcieli nieraz wzruszać, < > w zabytkach naszych dużo znaleźć można scen i sytuacyj wybitnie patetycznych i tragicznych, tak jak i u nas nieraz u Moljera, czy Fredy. Plautus jednak, jako wróg wszelkiej patetyczności i wzniosłości (horror sublimitatis) stara się zawsze — o ile to tylko możliwe — już to przerobić, już to usunąć wszystkie te sceny, bo nie cierpi ani łezki sentymentalizmu ani ~~wszelkich~~ „cukierków rozczulenia", wiedząc, że „wszelkie wzruszenie jest wrogiem wesołości". Toteż najmniej plautyńskie, t.z. najmniej udane są takie komedje, w których miesza się ckliwa wzniosłość z pospolitością i tragizm z komizmem — co zawsze musi zepsuć sztukę — a najlepsze są te sztuki, w których zdołał wszystkie greckie patetyczności usunąć, przestylizować na komizm, lub sparodjować.

A jeśli wreszcie Arystofanes w swojej służbie śmiechu, tak ściśle związanej z życiem politycznem i publicznem, miał wyraźne tendencje moralizatorsko dydaktyczne:

„--- jednak poeta winien zdrożności zakrywać,
a nie-na jaw wydobywać: czem nauczyciel jest w szkole
dla chłopców, których prowadzi, tem dla dorosłych poeta,
Przeto li cnotę nam wolno stawić" („Żaby" w. 1053–, przekł. Butrymowicza)

i te tendencje spuścizną pewną żyły jeszcze w komedji nowej greckiej — tak jak nie wymarły w komedji europejskiej aż do XIX w., — to Plautus nie uprawia w swych sztukach już ani polityki, bo to na scenie rzymskiej palljaty nie było możliwe, ani nie myśli moralizować, bo on nie zaprząta sobie wogóle głowy problematem moralności lub niemoralności swych sztuk, odkąd już raz uznano w Rzymie tę oficjalną zasadę (słuszną, czy niesłuszną), że są to wszystko sprawy greckie, dzieją się w Grecji i nie dotyczą w niczem Rzymu i Rzymian. Dla niego rozstrzygającem jest jedynie pytanie, czy sztuka jest dostatecznie dla jego widzów zabawna, czy nie — a że osoby t.z. „porządne" i moralne są w jego pojęciu ~~[illegible]~~ nudne, przeto takich ludzi i takich sztuk unika. Toteż nic niema tak nieszczerego, jak kiedy Plautus zachwala na początku i na końcu swą ostentacyjnie „moralną" sztukę p.t. „Jeńcy" („ad pudicos mores facta haec fabula est", p. wyżej str. 50), z bardzo źle ukrytą obawą, że publiczność tę komedję bynajmniej entuzjazmować się nie będzie, lub kiedy na końcu



„Samochwata" każe skompromitowanemu dowżunowi w ostatnich trzech wierszach, tuż obok przekleństw na swojego pogromcę – pochwalać karę, która go spotkała, a to ze względu na „umoralniający wpływ, jaki to będzie miało na innych": „iure factum iudico; si sic aliis – fiat – magis metuant, minus has res studeant!" Takiż sam plasterek oficjalnej moralności, stanowiący tylko koncesję nic nie znaczącą i etykietę wobec cenzorów rzymskich, przylepił Plautus na końcu „najniemoralniejszej" kończących się „Jósti":

petit

„Gdyby oni już za młodu nie byli nic warci,
Toby dzisiaj nie gorszyli z siwemi głowami.
I myby nie takich rzeczy wam nie przedstawiali,
Gdybyśmy ich nie widzieli przedtem w innych sztukach,
Jak o dziewki się spierają z synami ojcowie –"

Lecz tak, jak nie boi się, że ktoś na serjo weźmie u.p. nieco frywolną maksymę w zakończeniu „Panny Młodej"[F] tak też w ogóle nie wierzy we wszelkie moralizowanie w teatrze:[1)]

„Widziałem ja już nieraz komików, w ten sposób
Mądre rzeczy prawiących – i jak im klaskano,
Gdy ludziom tę zacną drogę wskazywali;
Ale kiedy z teatru każdy szedł do domu,
To żaden nie był takim, jak im zalecano." (Rud. 1249–)

Zapatrywanie zupełnie podobne do zdania Fredry, który o zbawiennem rzekomo działaniu teatru tak się wyraża:

petit „Trzeba wiedzieć, że nigdzie niema tylu czcicieli cnoty, ile w teatrze; lubo w zamęcie owych szlachetnych uniesień najwięcej ginie – chustek i zegarków."[2)] ~~(Kucharski 1921)~~.

Ale Fredro, który raz oświadczył, że „nie poto pisał komedję, by dudków do śmiechu pobudzać"[3)] ~~(Kucharski 1921)~~ okazuje przecież czasem tendencje moralizatorskie (choć nie tak naiwnie jak Goldoni): Fredro chce przecież, jak to wyczytamy od niego w (usuniętej później) przedmowie do pierwszego wydania komedyj (Wiedeń 1826)[4)] „wytknąć wady społeczeństwa" i twierdzi, że „godłem każdego autora ~~powinien~~ być powinien znany wiersz jednego z naszych poetów: [Naruszewicza]

petit „Satyra w szczególności nikomu nie łaje:
Ciałem być osobom – gani obyczaje."

Otóż tego u Planta ani śladu – i myli się najzupełniej Michaut[5)] ~~(Sellar) str. 113~~ jeśli chce w Plancie widzieć drugiego La Bruyère, „un moraliste et un philosophe" (!).

Plautus ~~chce~~ pragnie jedynie zabawić i rozśmieszyć za wszelką cenę swych widzów, którym chce się ~~dla których~~ przedewszystkiem podobać, bo dla nich pisze swoje sztuki. ~~[illegible]~~ Zwykł też mawiać: „Horum causa haec agitur spectatorum fabula"

(Pseud. 720, Poen. 551)

a jego aktorzy mają przeważnie troskę o to, „czy się podobali":

petitem „si placuimus, neque odio fuimus –"

(Capt. 1035)

tak samo, jak później aktorzy szekspirowscy, zapewniający widzów:

„we will pay
with strife to please you, day exceeding day;"

(„All's well", „Twelfth Night", epil.)

„our true intent is: all for your delight"

(„La Critique de l'École des femmes", VI.) („A Mids.-Nights Dream" I, 1. 114)

i Moljer, gdy broniąc się przeciw zarzutom lekceważenia reguł kompozycyjnych powiada:

petitem fiore „je voudrois bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin."

I Plautus osięga cel swój istotnie: naprzód przez wprowadzenie do spokojnej i wyłącznie ~~(mówionej)~~ mowionej greckiej komedji żywej muzyki, śpiewu i tańca, następnie przez podawanie widzom obrazków i szczegółów sensacyjnie ~~i~~ ~~[illegible]~~ zajmujących z greckiego (a więc najmodniejszego wówczas) życia (p. wyżej str. 186a) a wreszcie – i to jest najważniejsze – przez doprowadzenie do organizmu wyblakłej, zblazowanej greckiej komedji – świeżej, gorącej krwi ~~[illegible]~~ (żywiołowego śmiechu) pulsującego przez jego sztuki

F patrz wyżej str. 305

1) Sellar, m.przyt. str. 160. 2) Kucharski, m.przyt. str. 237. 3) Kucharski, m.przyt. str. 216. 4) H. Biegeleisen, Arcydzieła Aleksandra hr. Fredry, (Lwów 1897, str. 187. 5) Plaute, II, str. 113-114.

jakgdyby trzema potężnie tętniącemi arterjami: komizmu słów, komizmu charakterów i komizmu sytuacyjnego. W ten sposób jego sztuki, zamienione na pewnego rodzaju rozśpiewane operetki, czy też szalone a wesołe farso-komedje (przypominające nam zwłaszcza Ludwika Verneuil'a) oznaczają faktycznie dalszy – i to ten, który jedynie był możliwy – etap rozwoju klasycznej komedji, stanowią wobec oryginałów greckich istotnie „novo modo novom aliquod inventum", nowy gatunek, którego najistotniejszą cechą i największą wartością staje się ta niezrównana plautyńska „vis comica".

Plautus zdaje sobie z tego sam sprawę, gdy raz zachwalając jedną ze swich sztuk, podnosi jako ~~[illegible]~~ główną zaletę, jej komiczność i śmieszność: ~~[illegible]~~:

„inest lepos ludusque in hac comoedia
ridicula res est!" –
„są żarty są i figle w tej oto komedji
niez jest śmieszna!" (Asin. 13-14)

W ten sposób nie zachwalałby swej sztuki żaden z autorów greckiej „komedji nowej" bo też dopiero teraz, w ujęciu rzymskiem, a specjalnie plautyńskiem komedja starożytna klasyczna odzyskuje w całej pełni swój najdawniejszy pierwiastek życiodajny: τὸ γελοῖον, śmiech starej komedji attyckiej, który w greckich pierwowzorach Planta uległ już był prawie zupełnemu zanikowi.[1]

Plautus nawiązał tutaj poprostu znów do życia, gdyż patrząc na żywiołowe powodzenie współczesnej mu, wesołej i szalonej swą werwą i wesołością farsy ludowej – która do dziś dnia żyje w formie farsy neapolitańskiej – zrozumiał, że przyjdzie mu z nią rywalizować i – wytrzymać konkurencję. A że pod jej wpływem wybrał najskuteczniejszy sposób, że technicznie jego komizmu były istotnie życiodajne, to świadczy o tem fakt, że kiedy później Terencjusz wrócił znów do stylu komedji greckiej, biorąc sobie za ~~[illegible]~~ hasło przeróbek: „verbum de verbo exprimere" (przekład dosłowny) (Ad. 11) i wracając do chłodnej refleksyjności oryginałów, począł rzymskiej komedji znów na greckę wytworny sposób sznurować, a raczej knebloważ wesołe usta – wtedy ona przestała nietylko się śmiać, ale wogóle żyć. ~~Z Terencjuszem i schodzi do grobu komedja rzymska i wogóle komedja klasyczna starożytna.~~

Publiczność rzymska – poza niewielką grupą znawców (i pomimo upartych wysiłków przedsiębierców teatralnych (Hec. prol.)) greckiej literatury – i w swej masie instynktownie odrzucała anemiczne komedje Terencjusza, w których odczuwała przedewszystkiem brak owej „vis comica" (C. Caesar, Ter. vita c. 7. Wessn.) i wiemy o wypadkach, że sztuk jego teatr nieraz niechciał nawet do końca wysłuchać. A ~~[illegible]~~ sztuki Planta, dzięki ich niepospolitym walorom, nie schodziły ze sceny nawet po jego śmierci i długo jeszcze bawiły wśród Rzymian, których (później powstał)[2] znamienny epigram:

„Postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget,
Scaena est deserta, dein Risus, Ludus, Iocusque
Et Numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt."

Leo, Gesch. d. Röm. Lit., st. 138, 224-225

1) Fränkel, m. p. st. 383.

2) Maximil. Richter (Priscorum poetarum et scriptorum de se et aliis iudicia, Lipsiae 1914 [Comment. Phil. Jen. XI, 2.]) sądzi, że epigram ten powstał niedługo po śmierci Planta (st. 11-13)

„A odkąd Plautus w grobie legł,
Z Komedji smutek wionie;
Na scenie pusto: Śmiech i Żart
Dowcip i Miar niezmierny rój
Wszystko to we łzach tonie." (Gell. I, 24. 3.)

Pamiętać jednak należy, że wszystkie walory komedyj plautyńskich w całej pełni występują dopiero ~~w grze~~ na scenie, gdyż Plautus jest par excellence autorem sztuk przeznaczonych przedewszystkiem do grania (ὑποκριτικός, Aristot. Rhet. III, 12 (1413 b)) nie do czytania i o jego komedji każdej można by dosłownie powtórzyć to, co Moljer powiedział w przedmowie do L'Amour médecin: „On sait bien, que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre." Charakterystyczną jest rzeczą, że te właśnie słowa wypisał Fredro w rękopiśmiennym na czele ~~swego~~ „Don Kiszota", który, jak to już kilkakrotnie wyżej wskazywałem, najwięcej się zbliża do komedyj plautyńskich.

Zakres zatem oryginalności *) i oryginalnej twórczości Plauta ~~na tylu polach~~, pomimo tego, iż był on „tylko tłumaczem", okazał się ~~jest~~ bardzo rozległy. Obraz jego stosunku do greckich oryginałów zyskałby najlepsze dopełnienie, gdyby nam było dane porównać dla próby choćby jedną jego komedję wprost z odnośnym greckim oryginałem; gdy to niestety nie jest możliwe i n. p. jedyne dwa (zupełnie pewne, ale bardzo drobne) fragmenty greckie z pierwowzorów „Komedji Skrzynkowej" (p. wyżej str.) i „Bićźb" (p. wyżej str.) znacznie mniej nam mówią, niż dający na to fakt, że ~~kilka~~ dwa fragmenty, napewne pochodzące ze „Skarbu" Filemona, zostały przez Plauta pominięte w jego przeróbce, w „Dnim Trzygroszowym" (p. wyżej str. 143) — wypadnie nam uciec się do autora, stojącego pod wielkim wpływem Plauta i naśladującego wyraźnie jego manierę, t. j. do Cecyljusza, z którego szczęśliwym trafem zachowały nam się trzy nieco dłuższe fragmenty komedji p. t. „Naszyjnik", wraz z odpowiedniemi tekstami Menandra (Πλόκιον).[2] ~~(v. Leo 1913)~~

Jeden z nich postawił nam już wyżej jako próbka plautyńskiego przerabiania monologów greckich na partje śpiewane; drugi, to monolog niewolnika, rozpaczającego w greckim oryginale w patetyczny sposób na wieść o krzywdzie, która spotkała córkę pańską.

„O po trzykroć nieszczęsny, kto, będąc ubogim
Żeni się i ma dzieci: co za brak rozumu!
Nawet potrzeb koniecznych on nie zaspokoi,
A gdy ludzkie nieszczęście zdarzy się domowi,
To nie może swem mieniem wszystkiego okryć,
Lecz wszystkim jest na oczach to nieszczęsne życie
I żyje w burzy nieszczęść, ze wszystkiego złego
Mając części należną, a ni krzty dobrego.!

* Praca K. M. Westaway'a, The original element in Plautus, Cambridge 1917, jest ~~zupełnie~~ nieudaną próbą ~~...~~ budowania na piasku, z zupełną nieznajomością literatury przedmiotu.

1) Paul. Ahrens, De Plauti Asinaria, Jenae 1907, str. 5.

2) Leo, Gesch. d. Röm. Lit., str. 466–469. 221–226; Świetne objaśnienie i przekłady daje

Tak nad jednym bolejąc, wszystkich upominam."
(Men. fg. 404, K. III. 117)

U Cecyljusza spotykamy tylko krótkie skonstatowanie faktu, bez tych wszystkich lamentów:

"Ten dopiero nieszczęsny, kto będąc ubogim
Na względy dzieci chowa; los jego i dola
Są zaraz ~~w~~ wszystkim znane — nie mają osłony:
Bogacz łatwo, przez wpływy, swą hańbę zakryje." (Caec. v. 169-172, Rbb.³)

Gelljusz, podający te fragmenty (II, 23) gani Taciński przekład bardzo ostro, a to za „obniżenie nastroju, brak godności i wdzięku" („pigra istaec omnia et a rerum dignitate atque gratia vacua"), za podawanie tylko „okaleczałych zarysów z Menandra" („trunca quaedam ex Menandro"), wobec „przedziwnie żywych i wspaniałych scen greckiej sztuki" („motus affectionesque animi in Graeca comoedia mirabiliter acres et illustres) — bo nie jest w stanie zorjentować się, że o to właśnie chodziło, że to jest ton, nastrój i styl celowo i świadomie wprowadzony przez Cecyljusza, który tak samo jak Plautus, ucieka od antykomicznego patosu.

W trzecim fragmencie skarży się nieciemiężony mąż na swe nieszczęśliwe małżeństwo. Nic nie wskazuje na to, by tu miał być choć cień komizmu, przeciwnie, jest to nastrój na serjo pojętych, ponurych refleksyj i rozważań:

"Dziedziczkę, ze mam żoną, Lamję. Nie mówiłem?
Rzeczywiście nie mówił? Mamy więc w niej panią
Domu, roli, wszystkiego — przebóg — szczyt nieszczęścia!
A dla wszystkich jest przykra i nie tylko dla mnie:
Jeszcze gorsza dla syna, dla córki! — O, trudno
Znaleźć tu jaką radę. — Tak, wiem o tem dobrze." (Men. fg. 403 K. III 116)

— Cecyljusz zrobił z tego wesołą, pełną temperamentu i rubasznego, domowego dowcipu, rozmowę:

"Czyż twa żona jest przykra? — Jeszcze pytasz o to?
— Więc jakie? — Nawet wspomnieć bez wstrętu nie mogę:
Skoro przyjdę do domu, siądę — na mnie zaraz
Zionie takim całusem i to jeszcze na czczo..
— Całus przecież nic złego, chce tylko.. byś oddał,
Coś wypił poza domem!" (Caec. 158-162)

I z tego oczywiście Gelljusz nie jest zadowolony, bo piętnuje Cecyljusza za to, że „pominął szczegóły u Menandra żywcem z życia wzięte, dodał jakieś błazeństwa i wolał dążyć do wywołania śmiechu, niż zachować właściwy typ występującej osoby": „illud Menandri de vita hominum media sumptum ... omisit ... alia nescio quae mimica inculcavit .. ridiculus magis quam personae isti, quam tractabat, aptus et conveniens videri maluit."

Naiwna nagana nieudolnego pojąć i ocenić istoty rzeczy Gelljusza, określiła nam (na tym przykładzie wyraźnie) typowo plautyński sposób przerabiania nastrojów ponurych na komiczne, z celowem zignorowaniem „zwierciadła życia" — sposób, który rozstrzygnął o sławie Plauta: jako genjusza komizmu ridiculus videri maluit.

— . —

Dalszy skrypt
„Plaute"

VII.

Zależność i wpływ Plauta.

1.

Pomimo tak wybitnej oryginalności Plauta, trudno twierdzić, że komedja plautyńska wyskoczyła z głowy autora w pełnym rynsztunku, jak z głowy Dzeusa Atena. I u Plauta są niezaprzeczone pewne zależności, chociaż brak właściwych zabytków nie zawsze pozwala na ich stwierdzenie.

I tak była już mowa o tem, że rzymską manjerę komedjopisarską, polegającą na tłumaczeniu t.j. na przerabianiu sztuk greckich, zapoczątkował już Liwjusz Andronikus i że od niego pochodzi ustalony dla całej późniejszej rzymskiej komedji typ senara jambicznego i septenara trocheicznego. Już u Liwjusza zaznaczyło się także to typowo rzymskie liczenie się w wierszu z akcentem ~~[illegible]~~, które tak ważną rolę gra u Plauta.

Dalszy rozwój miar wierszowych i rozszerzenie ich repertuaru jest bez wątpienia zasługą ~~[illegible]~~ Newjusza, wśród którego fragmentów znajdują się już tak wyraźne miary liryczne, jak oktonary jambiczne, septenary trocheiczne, anapesty i kretyki, pochodzące według wszelkiego prawdopodobieństwa z partyj śpiewanych („cantica"). Jest tedy bardzo możliwe, że te ~~[illegible]~~ partje Newjusza dały Plautowi impuls do tak bujnego rozwinięcia jego ~~partyj~~ aryj śpiewanych. Wskazano też na to[1] ~~(Leo, Anal. II. 1898, Fränkel 1922)~~, że „cantica" plautyńskie okazują ten sam styl, ten sam zasób figur retorycznych dźwiękowych i językowych, co najstarsze rzymskie tragedje, o ile pozwalają poznać to fragmenty Liwjusza i zwłaszcza Newjusza. Przechowała się dalej tradycja (dość późna, bo u Vopiskusa z IV w. po Chr.), że komicy rzymscy, a zwłaszcza wymienieni wyraźnie „Plautus i Cecyljusz, często używali „zwrotów dawnych", ukutych przez ich poprzedników, jak n.p. wyrażeń Liwjusza w przedstawianiu postaci żołnierza samochwała.[2]

Również ważną jest rzeczą (o czem była już mowa), że, jak wskazują fragmenty, komedje Newjusza posiadały już najwidoczniej ten typ naogół, co sztuki plautyńskie, t.j. to pełne werwy i humoru zacięcie, przyczem ożywienie ich znajdowało wyraz w zaczepności ~~[illegible]~~ w stosunku do osobistości współczesnych ~~[illegible]~~ (z czego Plautus musiał z konieczności zrezygnować), następnie, że nie-

2) „Ipsi denique comici plerumque sic milites inducunt, ut eos faciant vetera dicta usurpare. Nam et „Lepus tute es, pulpamentum quaeris" Livii Andronici dictum est ⟨et⟩ multa alia, quae Plautus Caeciliusque posuerunt (Script. Hist. Aug. II. ~~[illegible]~~ 223 P)."

Zupełnie niesłusznie odciągają niektórzy uczeni, jak n.p. Leo (Plaut. Forsch.², st. 90/1) i H. De La Ville de Mirmont (Études sur l'ancienne Poésie Latine, Paris, 1903, st. 189-190), Liwjusza od tego fragmentu, twierdząc że Vopiskus pomienił tu Liwjusza i Terencjusza, u którego ten zwrot znajduje się w „Eunuchu" (w. 426). Rozumowanie Vopiskusa jest zupełnie jasne i ścisłe: Nie wdając się w sprawę użycia tego liwjuszowskiego zwrotu przez Terencjusza, podkreśla tylko, że używają go – obok innych zwrotów starych – i Plautus i Cecyljusz.

1) Leo, Analecta, II, st. 12.
Fränkel, m. pod., st. 336 i. n.
l. c.

które rysy, charakterystyczne dla plautyńskiej techniki kompozycyjnej ~~(typ prologów, kontaminacja)~~ dadzą się również już u Newjusza skonstatować:

O „kontaminacji" i przejściu od Newjusza pewnego typu tytułów sztuk była już mowa, a jeśli Plautus używa prologów, nie zajmujących się zupełnie treścią sztuki, a zachwalających jedynie samą komedję (p. wyżej str.), jak n.p. w „Komedji Oślej", gdzie w prologu czytamy:

petit „inest lepos ludusque in hac comoedia,
ridicula res est ------ (w. 13-14),

to wśród fragmentów Newjusza znajdujemy zupełnie analogiczny zwrot z prologu sztuki „Acontizomenos":

„Acontizomenos fabula est prime proba --- (w. Ribb.³).

w którym zwłaszcza ta pełna życia świeżość, gorące tempo dykcji i śmiałość wyrażeń żywcem Plauta przypomina. Wystarczy przytoczyć jeden fragment z newjuszowskiej „Tarentilli", w którym mamy opis zalotnej dziewczyny; treść, ton i nawet wyrażenia odnajdują się prawie dosłownie u Plauta, w zastrzeżeniach, jakie robi w „Oślej Komedji" (p. wyżej str.) młodzieniec, w swym kontrakcie kupna dziewczyny: U Newjusza czytamy:

petit „Alii adnutat, alii adnictat, alium amat alium tenet.
Alibi manus est occupata, alii percellit pedem
Anulum dat alii spectandum, a labris alium invocat -- (w. 76- Ribb.³).

a u Plauta:

petit „Neque illaec ulli pede pedem homini premat...
Neque quom descendat inde det quiquam manum:
Spectandum ne quoi anulum det neque roget...
Neque illa ulli homini nutet, nictet, adnuat." (Asin. 775-) *)

Nie ulega tedy wątpliwości, że Plautus był pod wielkim wpływem Newjusza i zależność ta okazałaby się niewątpliwie jeszcze wyraźniejszą, gdybyśmy Newjusza lepiej znali. [Ale Plautus najwidoczniej utalentowanego swego poprzednika w jego własnej manierze przewyższył - być może dlatego, że ograniczył się tylko do samej komedji F - a wyrazem potężnej jego indywidualności jest zarówno fakt, że zaćmił swą sławą poprzedników, spychając ich komedje w niepamięć - jak i wpływ, jaki wywarł na całą późniejszą rzymską i wogóle europejską komedjografję.

F jako prawdziwy jej „klasyk"

O komedjach młodszego rówieśnika plautyńskiego Enjusza nie da się w tym względzie wiele powiedzieć, wobec tego, że zachowały się z nich jedynie tylko 3 (trzy) tytuły i 4 (cztery) drobne fragmenty, a wykazane przez Fraenkla¹) ~~(1922)~~ podobieństwo stylowe między aryami plautyńskiemi, a fragmentami z tragedyj i „Roczników" Enjusza odnieść raczej ~~prawdopodobnie~~ należy do wspólnego źródła t.j. do Liwjusza i Newjusza. Poza tem jednak jest rzeczą wielce prawdopodobną, że Plautus parodjował czasem tragiczny, czy epiczny styl Enjusza.

Natomiast Cecyljusz Stacjusz, który zaczynał pisać komedje w ostatnich latach działalności Plauta t.j. około 190 prz. Chr., stoi już pod wybitnym wpływem starszego poety, będąc, i pierwszy jego wzorem ograniczył się wyłącznie do komedji, godnym kontynuatorem przekształconego przez Plauta gatunku. Widzieliśmy

*) Leo, Analecta, II, str. 9.

1) m. pod. (l.c.), str. 352.

Dodać należy, że podobnie jak u Plauta, nawet w tych drobnych fragmentach Newjusza zaobserwować można (poza objawem wspomnianej wyżej zaciężności) wyraźną tendencję do swobody opracowania i do nadania sztuce greckiej kolorytu rzymskiego, czy italskiego, jak n.p. w jednym fragmencie „Hariolusa" (v. 21 - Ribb.), gdzie ktoś z humorem pokpiwa sobie z „prowincjałów", z mieszkańców miasteczka Lanuvium i mieszczęsnego Praeneste, które i u Plauta jest stale przedmiotem złośliwych uwag.

Ale najwyraźniejszym dowodem wpływu na Plauta jest język Newjusza, w którym zwłaszcza ta pełna życia świeżość, gorące tempo dykcji i śmiałość wyrażeń żywcem Plauta przypomina. Wystarczy przytoczyć jeden fragment z newjuszowskiej „Tarentilli", w którym mamy opis zalotnej dziewczyny; treść, ton i nawet wyrażenia odnajdują się prawie dosłownie u Plauta, w zastrzeżeniach, jakie robi w „Oślej Komedji" (p. wyżej str.) młodzieniec, w swym kontrakcie kupna dziewczyny: U Newjusza czytamy:

petit

Alii adnutat, alii adnictat, alium amat alium tenet.
Alibi manus est occupata, alii percellit pedem
Anulum dat alii spectandum, a labris alium invocat -- (v. 76 - Ribb.[3]),

a u Plauta:

petit

Neque illaec ulli pede pedem homini premat...
Neque quom descendat inde det quiquam manum:
Spectandum ne cui anulum det neque roget...
Neque illa ulli homini nutet, nictet, adnuat." (Asin. 775-)

Nie ulega tedy wątpliwości, że Plautus był pod wielkim wpływem Newjusza i zależność ta okazałaby się niewątpliwie jeszcze wyraźniejszą, gdybyśmy Newjusza lepiej znali. Ale Plautus najwidoczniej utalentowanego swego poprzednika w jego własnej manierze przewyższył - być może dlatego, że ograniczył się tylko do samej komedji F - a wyrazem potęgi jego indywidualności jest zarówno fakt, że zaćmił swą sławą poprzedników, spychając ich komedje w niepamięć - jak i wpływ, jaki wywarł na całą późniejszą rzymską i wogóle europejską komedjografję.

F jako prawdziwy jej klasyk"

O komedjach młodszego rówieśnika plautyńskiego Enniusza nie da się w tym względzie wiele powiedzieć, wobec tego, że zachowały się z nich jedynie tylko 3 tytuły i 4 drobne fragmenty, a wykazane przez Fraenkla[1]) ~~(1922)~~ podobieństwo stylowe między arjami plautyńskiemi, a fragmentami z tragedyj i „Roczników" Enniusza odnieść raczej należy ~~prawdopodobnie~~ ~~[illegible]~~ do wspólnego źródła t.j. do Liwjusza i Newjusza. {Pozatem jednak jest rzeczą wielce prawdopodobną, że Plautus parodjował czasem tragiczny, czy epiczny styl Enniusza.

*) Leo, Analecta II, str. 9.

Natomiast Cecyljusz Stacjusz, który zaczynał pisać komedje w ostatnich latach działalności Plauta t.j. ok. r. 190 prz. Chr., stoi już pod wybitnym wpływem starszego poety, ~~[illegible]~~ będąc godnym kontynuatorem i pierwszy jego wzorem ograniczył się wyłącznie do komedji, przekształconego przez Plauta gatunku. Widzieliśmy

1) m. pod., str. 352.

jeś, że wpełnie tak jak Plautus, przerabiał greckie partje mówione na śpiewane („cantica"), także że styl jego przeróbek, jak to wynika zwłaszcza z fragmentów, zachowanych przez Gellijusza, okazuje tę samą, co u Plauta, tendencję do usunięcia patosu, ożywienia nastroju i wywołania efektu humorystycznego, czyli dążność do prawdziwej „vis comica", którą Gellijusz określa niezręcznie terminami „ridiculum videri", „mimica inculcare". (jak słusznie zauważył Leo[1] — ~~(1913)~~. Z jednej strony prawdopodobnie ściśle brak odpowiednich terminów technicznych w greckiej, zawne dla Rzymian miarodajnej, teorji, a z drugiej, szalone tempo i bezwzględna dążność do komiki za wszelką cenę, cechująca rzymski mimus, była tutaj przyczyną użycia terminu „mimicus" na określenie naszego pojęcia „komiczny".[*] Charakterystyczną jest rzeczą, że tym samym terminem określa Euanthius (De fab. 20. W.) jeden z najwybitniejszych plautyńskich środków komiki t.j. celowe przerywanie illuzji scenicznej (Cp. wyżej, str. ...), a Wolkacjusz Sedigitus w swym kanonie rzymskich komedjopisarzy (Gell. XV. 24) stawia Cecyljusza na pierwszem miejscu dlatego właśnie, że był „mimicus": „Caecilio palmam Statio do mimico".

Cecyljusz podjął najwidoczniej i doprowadził do szczytu plautyńskie zamiłowanie do komedyj intryg, bawiących rzymską publiczność fabułami, obfitującemi w jak największe efektowne sytuacje, bo tylko do tej właściwości odnosić się może sąd Warrona, który Cecyljuszowi przyznaje pierwszeństwo za jego fabuły (argumenta): „in argumentis Caecilius poscit palmam" (Non. 374. 5. M.) (596 Linds.). Nic nie potwierdza bowiem zdania Lea[2] ~~(1913)~~, jakoby temi słowami chciał Warro określić kompozycyjną doskonałość budowy jego komedyj w przeciwieństwie do Plauta; tak samo nie może tu być rozstrzygającym bardzo słaby argument „ex silentio" (jak nic nie przemawia przeciw używaniu przez Cecyljusza t.z. kontaminacji), gdyż Terencjusza, który nie powołuje się w tym względzie na Cecyljusza (Andr. prol. 18–) Terencjusz bowiem wymienia najwyraźniej tylko autorytety starych mistrzów t.j. Newjusza, Plauta i Enjusza, i niema potrzeby wyliczania wszystkich, posługujących się tą manierą autorów.

Niezaprzeczoną wreszcie zależność od Plauta okazuje język Cecyljusza, iskrzący się w przeciwstawieniu do menandrowskiej bezbarwności (widocznej choćby w przytoczonych przez Gellijusza przykładach) takiemiż samemi (co język Plauta) figurami retorycznemi i blaskami, wśród których uderza zwłaszcza allitteracja, jak n.p.: „suum sibi alius socius socium sauciat" (v. 39, Rb 66.³), „percutias pavidum postremo a parco patre" (204), „praestrigias praestrinxit commoditas patris" (209); „ab amico amante argentum accipere" (214), i dążność do tworzenia nowych, komicznych przez swą niezwykłość słów, takich jak n.p.: ~~collus (56, 215, por. Plaut.~~ „pulchritas" (55), „luculentitas" (71), „opulentitas" (186; por. Plaut. Mil. 1171), „dulcitas" (217), „similitas" (216), „voltis empta est: noltis, non empta est" (5), — w czem, być może, doprowadził do przesady, rażącej później n.p. smak Cicerona (Ad Att. VII. 3. 10), (Brut. 74. 258).

Zdaje się, że Cecyljusz nie odrazu osiągnął w swych komedjach styl plautyński, zlubiony przez ówczesną publiczność; i tem tłumaczy się jego początkowe nie-

*) Gellijusz używa wprawdzie wyrażenia „comice" (XIII. 22, 12–13) ale w nieco odmiennem znaczeniu (niż u nas). Również i arystotelesowskie γελοῖον ~~(Tract. Coisl.)~~ nie pokrywa się w całej pełni z naszym „komizmem".

1) Gesch. d. Röm. Lit., str. 221–226.
2) Gesch. d. Röm. Lit., str. 219.

powodzenie, o którem słyszymy w jednym z prologów Terencjusza (Hec. w. 9-27); niepowodzenie tem zrozumiałe, że, jak to widać z zachowanych tytułów jego sztuk, wybierał sobie wcale licznie komedje Menandra, zwykle dość trudne do ożywienia na rzymski sposób. W końcu jednak, niewątpliwie przez przyswojenie sobie manjery plautyńskiej, umiał zdobyć sobie nietylko sympatję publiczności, ale i uznanie literatów, gdyż krytycy „wynosili go pochwałami", jak mówi Kwintyljan (I.O. X. 1.), a taki Cicero, choć ganił jego język, uważał go - tak samo jak zresztą Wolkacjusz Sedigitus - za „najlepszego komika" (De opt. gen. or. 1. 2.)

Pod wpływem Plauta stoją i wszyscy inni, pomniejsi poeci, o ile to można stwierdzić na podstawie nielicznych i drobnych fragmentów, nie pozwalających na żadne daleko idące wnioski co do formy i treści sztuk; widoczne są tu jednak znamienne ślady zależności od języka plautyńskiego, który stał się jakgdyby konwencjonalnym językiem gatunku.

I tak typowe plautyńskie tempo, dalej gry słów, a zwłaszcza alliteracje, okazują fragmenty Juwencjusza: „caput ei testatim diffregero" (7), „quodpotes, sile, cela, occulta, tege, tace, mussa, mane" (1); Trabei: „lena delenita argento" (1), „Fortunam ipsam anteibo fortunis meis" (5), a nawet pomawianego przez Cicerona o „twardy styl" Akiljusza: „per laetitiam liquitur animus" (2-3), „cape, caede, lyde, come, conde" (4). Język zaś Akwiljusza był tak podobny do plautyńskiego, że możliwa była konfuzja autorów, i był czas (przed Warronem), że Akwiljuszowi przypisywano plautyńską komedję p.t. „Beocja" (Gell. III. 34. p. wyżej st.   ).

Charakterystyczną wreszcie jest rzeczą, że jedyny zachowany fragment Licyniusza Imbreksa zawiera dość mało (znany zresztą) szczegół mitologiczny o żonie Marsa imieniem Nerio, a to w odniesieniu do żołnierza samochwała i jego kochanki:

„nolo ego Neaeram te vocent, sed Nerienem,
cum quidem Mavorti es in conubium data," (1-2, Ribb.³)

co, jak ze słów Gelljusza wynika (XIII. 23, 16) musiało być z Plauta wzięte, a mianowicie z jego „Gbura", gdzie żołnierz samochwał mówi do swej kochanki:

„Mars peregre adveniens salutat Nerienem uxorem suam" (w. 575).

Wpływ Plauta ogarnął prawdopodobnie także wszystkie inne lżejsze gatunki sceniczne rzymskie, zmuszone teraz do liczenia się z popularnością Plauta, jak to narodową komedję rzymską (togata), farsę Atellańską (Atellana), i nawet mimus, gdyż wszędzie tutaj, nawet w tych drobnych fragmentach, zaobserwować można cechy charakterystyczne języka plautyńskiego. Szereg przykładów z Afranjusza, Nowjusza i Laberjusza przytoczył Leo[1] ~~(Anal. II.)~~, a wybitne upodobanie do manjery plautyńskiej wogóle okazuje zwłaszcza Titinjusz.[x] Nie oparł się wpływowi Plauta Terencjusz[2] który, idąc może tyle za własnym popędem i talentem, co za wpływem i być może pomocą grupy filhellenów, starał się jak najwięcej zbliżyć do oryginałów greckich - a niefortunnie próbował to łączyć z uczuciowem naśladowaniem udanego już w Rzymie komizmu plautyńskiego

[x] G. Przychocki, De Titinii aetate, Charisteria Casimiro de Morawski --- oblata, Cracoviae 1922, st. 180-188.

1) Analecta II, st. 9-10.

2) Do Terencjusza zamierzam wrócić w osobnej pracy.

i ostatni epigon rzymskiej komedji, Sextus Turpiljusz, który jednak usiłował, widocznie na własną rękę, mdły, wybitnie od Terencjusza zależny, styl terencjuszowski ożywić przymieszką jędrnej, wulgarnej łaciny.

Miarą autorytetu i popularności Plauta może być fakt, że pod jego imię podszywało się wielu naśladowców i trzeba było dopiero wysiłków wielu uczonych rzymskich, takich jak L. Aelius Stilo, Aurelius Opilius, Volcatius Sedigitus, L. Accius, Servius Clodius, Manilius i wreszcie Varro, by prawdziwe plautyńskie komedje z całego tego bardzo bogatego zbioru „plautyńskich" sztuk wyłączyć, przyczem na trudność ścisłych rozgraniczeń wobec wierności naśladownictwa, wskazują tego rodzaju fantastyczne pomysły i wybiegi, jak n.p. twierdzenie Warrona, że obok Plauta istniał komedjopisarz Plautius i że stąd tytuł „Fabulae Plauti" mógł zarówno oznaczać sztuki jednego, jak drugiego, albo jak bezsensowna bajka Gelljusza, że Plautus „przerabiał i upiększał komedje dawnych poetów, które dlatego przypominały potem styl plautyński" (II. 3.), co oczywiście odnieść należy właśnie do naśladowców Plauta.

Kiedy w II w. po chr. zapanował w literaturze rzymskiej pod wpływem cesarza Hadrjana prąd romantyczno-archaistyczny, który zwłaszcza w języku znajdował swój wyraz, wtedy najwybitniejsi przedstawiciele tego kierunku, jakoto Fronto, Apulejusz, Gelljusz, ze szczególnem zamiłowaniem do Plauta się zwracają. Fronto n.p., który za największą zaletę języka i stylu uważał koloryt staroświecki („colorem vetusculum adpingere"), chętnie plautyńskich zwrotów używa, wyraźnie i na pierwszem miejscu lekturę Plauta Markowi Aureljuszowi zaleca: „Mox ut te studium legendi incessisset, aut te Plauto expolires, aut Accio expleres etc." (p. 224 N.)

Plauta zna i przytacza Cicero; zna, ale lekceważy Horacy, którego smak, zbytnio zhellenizowany, nie czuje już uroku rodzimości i jędrności plautyńskiej. 1)

Plauta czyta jeszcze z zapałem na przełomie IV i V w. św. Hieronim „po częstych czuwaniach w nocy, po łzach, które z głębi serca wyrywało wspomnienie o dawnych grzechach" (Ep. ad Eustoch. Hilb. XXII, 30.), zna go jeszcze w V w. i obdarza mianem genjusza biskup z Clermont Apollinaris Sidonius (carm. II, 191), wspomina nawet jeszcze w VII w. św. Izydor (De Fabula (Orig. I. 40.3) Smids.), ale w wiekach średnich znane jest tylko osiem komedyj Plauta i jest on wogóle bardzo mało czytany; w każdym razie mniej niż Terencjusz, który zapewne ze względu na większą „moralność" swych sztuk („dających się nie tylko oczyszczać" ale nawet chrystjanizować) i znacznie łatwiejszy, a spokojny i „czysty" język, dość wielkiem w tej epoce cieszył się powodzeniem. Toteż i Dante Plauta dopiero na trzeciem miejscu wymienia:

„Dimmi dov'è Terenzio nostro antico,
Cecilio, Plauto e Varro, se lo sai." (Purgat. XXII, 97–98.)

Powinnoto jednak dwa w wiekach średnich bardzo rozpowszechnione utwory, jakoto t. z. „komedja elegijna" p.t. „Geta et Birria", tudzież przedziwny „Querolus" (Zrzęda), powstały (prawdopodobnie pośrednią) pod wpływem Plauta. Pierwszy z nich bowiem, pochodzący od Vitalisa de Blois (XII w.), jest przeróbką „Amfitrjona" z dodatkiem wyraźnej tendencji antyscholastycznej, drugi zaś, z wieku IV. lub V., opiera się na „Skarbie" plautyńskim i zawiera walkę o skarb, pozostawiony rzekomo przez Eukljona, między synem jego, Querolusem, a chytrym pasorzytem Mandrogerusem (postaci nieznane Plautowi). Związek z Plautem podkreśla też wyraźnie sam „poeta" w prologu:

„Aululariam hodie sumus acturi non veterem at rudem
Investigatam atque inventam Plauti per vestigia ....
Sed Querolus an Aulularia haec dicatur fabula
.... vestrum hinc iudicium, vestra erit sententia."
(st. 186–188, Havet).

Na uwagę zasługuje postać Querolusa, mizantropa i śledziennika, o którym mówi Lar Familiaris:

„.... iste noster, sicut nostis, omnibus molestus est;
Ipsi, fas si est, deo homo ridicule iracundus itaque magis
Ridendus ...." (st. 192, Havet).

Czyżby autor wiedział coś o sztuce Menandra p.t. Δύσκολος (Mruk), w której niektórzy uczeni (p. wyżej, st. 55) dopatrują się pierwowzoru „Skarbu" plautyńskiego?

„Querolus", dedykowany jakiemuś Rutiliusowi, napisany szczególną jakąś, rytmizowaną prozą 2) (za jaką, zdaje się, przez całe wieki średnie uchodziły komedje Plauta i Terencjusza), został później ujęty również w formę „elegijnej komedji" przez wspomnianego wyżej Vitalisa, który sądząc, że ma przed sobą oryginalny utwór Plauta

---

2) L. Havet (Le Querolus, Comédie Latine Anonyme, Texte en vers restitué d'après un principe nouveau et traduit pour la première fois en Français, Paris, 1880) sądzi, że Querolus jest dedykowany Rutiliusowi Namatianusowi (st. 5–7) i że był pierwotnie napisany wierszem: „Le „Querolus" est un texte en vers de la fin de l'antiquité, volontairement mis en prose par un remanieur du haut moyen âge" (st. 40).

2) Równie fałszywie sądzi n.p. Boileau, Moljera horacjuszowski, ganiąc największego komika francuskiego za ... jego zamiłowanie do komizmu (L'Art Poétique, III. 392 i n.).

(wyobraża sobie, że jest niejako kontynuatorem)
komedjografji plautyńskiej, ~~gdy mówi~~:

„– – Plautum sequor et tamen ipsa
materiae series exigit alta sibi.
Haec mea vel Plauti comoedia nomen ab olla
traxit; sed Plauti quae fuit illa mea est" (Prol.).

Dopiero z przyjściem Odrodzenia wzmaga się na nowo autorytet, popularność i wpływ Plauta, pomimo zakorzenionej już od wieków średnich znajomości Terencjusza.

Prym wiodą tutaj Włosi, którzy uważają się zresztą za prawych potomków i dziedziców dawnych Rzymian, i oni też pierwsi wydają wszystkie znane dziś komedje Plauta (w Wenecji G. Alex. Merula 1472) po znalezieniu w 1428 (1429) r. ich reszty, t.j. 12-tu, nieznanych w wiekach średnich.[1] Dalszych studjów zaczyna się z końcem XV i przez XVI w. od wystawiania komedyj Plauta w oryginale i w przekładzie na dworach w Medjolanie, Mantui, Florencji, Wenecji, a zwłaszcza na dworze w Ferrarze, gdzie za panowania Ercola I (———) i Alfonsa I (———) grano n.p. kilkakrotnie „Braci", „Amfitrjona", a prawdopodobnie także i „Żołnierza", „Pannę Młodą" i „Skarby". Z Ferrarą rywalizuje Rzym, gdzie szczególnem zamiłowaniem do komedyj plautyńskich odznacza się sławny Pomponius Laetus i papież Leon X, chwi osięga się tu rzadko wspaniałość przedstawień ferrarskich. Słyszymy tu o przedstawieniach „Oślej Komedji" (już ok. r. 1480) na Kwirynale, „Braci" w komnacie papieskiej ~~[illegible]~~ i „Puniyczyka" w improwizowanym teatrze na Kapitolu.

Wielki wpływ, a może nawet po części bezpośrednią kontynuację motywów plautyńskich okazuje commedia dell'arte,[2] ale przedewszystkiem zależną jest od Plauta commedia erudita, pomimo swego związku z włoskim dramatem ludowym i nowelistyką. Wśród komedjopisarzy włoskich, korzystających ze sztuk plautyńskich, spotyka się najwybitniejsze nazwiska. I tak Lodovico Ariosto (1474–1533), który niewątpliwie pod wpływem przedstawień ferrarskich zainteresował się żywiej Plautem, w swojej słynnej komedji p.t. „I suppositi", ma wiele reminiscencyj nie tylko z „Amfitrjona" i „Braci" w swych pozmienianych i poprzemienianych osobistościach, ale też i z „Jeńców", do czego zresztą sam się w prologu przyznaje: „– – e vi confessa l'Autore avere in questo e Plauto e Terenzio seguitato – – – come io vi dico dallo Eunuco" di Terenzio e dalli „Captivi" di Plauto ha parte dello argomento delli suoi „Suppositi" transunto – –". Tak n.p. plautyńską postać z „Jeńców", owego wiecznie głodnego pasożyta, przypomina od razu ariostowski Pasifilo,

„– – – che sempre nello stomaco
ha i dieci lupi affamati".

Również i w innej jego komedji, p.t. „Cassaria", rozpoznać można reminiscencje plautyńskie, a mianowicie w tym motywie, że podobnie jak w Plauta „Puniyczyku", tak i tutaj skłaniają podstępnie ~~najpierw~~ (stręczyciela) do korzystnego pozornie kupna (kontowej kasetki), by go przez to wplątać w ciężką sprawę sądową.

Niccolò Machiavelli (1469–1527) oparł się w swej komedji p.t. „Clizia" najdokładniej na plautyńskiej „Pannie Młodej". Bohaterką jest Clizia, również jak u Plau-

1) G. Voigt, Die Wiederbelebung des classischen Alterthums I–II Berlin, 1880–1881, I, str. 259–260, II, str. 390–391.

2) Mich. Scherillo, La Commedia dell'arte in Italia, Torino 1884, str. 60–61. Nieuwzględnienie należytego wpływu komedji rzymskiej jest głównym brakiem pracy Winifreda Smitha, The Commedia dell'arte, A study in Italian popular Comedy, New York 1912, p. str. 24–27.

ta dziewczyna niewiadomego pochodzenia, która po zupełnie podobnych perypetjach jak u Plauta, okazuje się córką pewnego szlachcica neapolitańskiego i wychodzi za mąż za syna pana domu, Kleandra. Machiavelli trzyma się Plauta czasem nawet dosłownie, ale dodaje do jego sztuki faktyczne zakończenie, w Pannie Młodej tylko zaznaczone w epilogu, i wprowadza w akcję syna domu, późniejszego męża bohaterki, wspomnianego u Plauta tylko w prologu i epilogu.

Nieco wcześniej, ale w podobny sposób, uzupełnił rzymską komedję Girolamo Berrardo (reżyser plautyńskich przedstawień w Ferrarze) w swem opracowaniu p.t. „Cassina", w którem oddalił się znacznie więcej od Plauta niż Machiavelli, a Kassinę przedstawił (w bardzo pomysłowy sposób) jako córkę sąsiadki Myrrhiny, podchwytując pewne przez Plauta porzucone nici fabuły (p. wyżej str. [58]).

Długo uchodziła za pierwszą włoską komedję „Calandria" kardynała Bernardo Divizio da Bibbiena (1470–1520), grana prawdopodobnie najpierw w r. 1508. Sztuka ta, o tytule pochodzącym od postaci Kalandra, klasycznego głupca, jest ~~swobodnem~~ opracowaniem „Braci", w którem ów renesansowy książę kościoła, „gran ladro di Plauto" (jak się sam nazywa), wprowadził szereg czasem bardzo drastycznych efektów przez stworzenie zamiast bliźniego brata – bliźniej siostry Santilli, przebieranej za mężczyznę, jako odwrócony motyw „Panny młodej". Jest to pierwsze swobodne włoskie opracowanie „Braci", tej sztuki, która cieszy się szczególnem uznaniem, wydając niezliczoną niemal, w każdym razie największą w Europie liczbę opracowań tego tematu w najrozmaitszych ujęciach i odmianach.

Ten sam, co u Bibbieny, motyw bliźniaczego rodzeństwa, siostry i brata, jest również tłem sztuki nieznanego autora z lat 1527–1561 p.t. „Gl' Ingannati", natomiast zdaje się zupełnie od Plauta niezależną jest sztuka Goldoniego: „I due gemelli veneziani", chociaż tytuł każe myśleć o wpływie sztuki plautyńskiej. Za najlepsze opracowanie „Braci" może uchodzić sztuka Giovanmaria Cecchi'ego (1518–1587) p.t. „La Moglie", która jest właściwie zręcznem połączeniem („kontaminacją") dwóch sztuk plautyńskich: „Braci" i „Duchа Trzygroszowego" ze sztuką Terencjusza p.t. „Andria". Znaczną część swej komedjopisarskiej twórczości, stojącej zresztą wyłącznie pod wpływem autorów klasycznych, zawdzięcza Cecchi Plautowi. I tak komedja jego p.t. „La Stiava" jest dokładną, czasem dosłowną parafrazą plautyńskiego „Kupca", zresztą mało naśladowanego; „La Dote", „in buona parte cavata da Plauto", opiera się na „Duchu Trzygroszowym", a „Gl' Incantesimi" (Czary) są najwybitniejszem w europejskiej literaturze opracowaniem „Komedji Skrzynkowej". Cecchi przeprowadził tu ten sam, co u Plauta, motyw porzuconego, zaginionego i odnalezionego dziecka, t.j. bohaterki sztuki, Violanty, ale tytuł („Czary") pochodzi stąd, że na pierwszy plan wysuwają się tutaj rzekome czary, za pomocą których obaj adoratorzy Violanty, Baldo i Nicolazzo, mają ją spotkać w osobie rywala; wywołuje to niezwykle komiczne i drastyczne czasem sceny.

Drugim autorem, który w tym okresie, podobnie jak Cecchi, ze szczególnem zamiłowaniem do Plauta się odnosi, jest Wenecjanin Lodovico Dolce (1508-1568), znany tłumacz autorów klasycznych. Z pomiędzy jego sztuk wymienić należy dostawne niemal opracowanie „Amfitrjona" w komedji „Il Marito", przeróbkę „Panny Młodej" w sztuce „Ragazzo", zmodernizowanie plautyńskiej „Skrzyni" w komedji „Il Ruffiano", gdzie, odmiennie niż u Plauta, ~~szyper~~ stręczyciel Sceco przechwala się zupełnie w stylu żołnierzy samochwałów, i komedję „Il Capitano", której prolog sam mówi o zależności od Plauta, przez co rozumieć należy oczywiście „Żołnierza Samochwała". Torquato Capitano z swym pasorzytem Manilio jest jedną z najznakomitszych włoskich inkarnacyj plautyńskiego Pyrgopolinicesa i Artotrogusa.

I inne komedje Plauta znalazły naśladowców: Odbiciem „Strachów", są n.p. „I Fantasmi" Ercola Bentivoglio (1506-1573), gdzie poza oczywistem zlokalizowaniem, jedyną ważniejszą zmianą rzymskiej fabuły jest wprowadzenie zazdrosnej małżonki starego pana domu; ale i to wynikło z impulsu plautyńskiego, bo ta rola, chociaż w oryginale nie istnieje, jest przecież dostatecznie naszkicowana w uwagach Simona o swej małżonce (Most. 690-).

Komedji Osłej", „Strachów", „Curculiosa" a zwłaszcza

Lorenzino de' Medici (zm. 1536) ⟷ wyzyskał motywy „Skarbu" w swej komedji p.t. „Aridosia", tak nazwanej od bohatera, skąpca, noszącego imię Aridosio, „per essere più arido che la pomice", co jest tylko powtórzeniem plautyńskiego żartu: „pumex non aeque est aridus, atque hic est senex" (Aul. 290).

„Skarb", a zdaje się także i komedję Lorenzina de' Medici naśladował także Giovanni Battista Gelli (1498-1563) w swej sztuce „La sporta" (Koszyk), tak nazwanej „da una sporta di danari", która tu gra tę samą rolę, co stągiew u Plauta. Jeśli ten utwór Gelliego kończy się zmianą i niejako poprawą skąpca Ghirigoro, to płynie to bezwątpienia stąd, że Gelli miał w rękach egzemplarz „Skarbu" z owem dorobionem zakończeniem Urceusa Kodrusa (p. wyżej str. 38). Jak w rzymskiej tak i we włoskiej komedji występuje w odpowiedniej przeróbce owa sławna scena nieporozumienia co do córki skąpca i zaginionego skarbu.

Plautyńskiemu „Pseudolusowi" zawdzięcza główne motywy swej komedji p.t. „La Trappolaria" Giovanni Battista della Porta (1550-1615), który w swym sługującym Trappola dał wierne odbicie plautyńskiego niewolnika, a „Epidikusa" opracował Luigi Groto Cieco di Hadria (1541-1585) w swej „Emilii", ~~[illegible]~~ malowniając przytem szczególnie jaskrawo ~~[illegible]~~ postać żołnierza ~~[illegible]~~ w swej figurze „Kapitana Fracassy".

„Osła Komedja" znalazła wreszcie osobne odbicie w „Komedji Krowiej" („Vaccaria") Beolca Ruzzante (1502-1542), który dodał tylko zakończenie, polegające na ogólnej zgodzie - a „Siostry" wziął na temat swej sztuki p.t. „Le due cortigiane" Lodovico Domenichi (zm. 1563), tak że wszystkie niemal komedje plautyńskie odegrały w tym okresie pobudzającą rolę. (sarsyńskiego poety

~~[illegible]~~ Carlo Goldoni (1707-1793), który (jak to w swych pamiętnikach zaznacza), żywił swego ducha dziełami pisarzy „miłością swoją" t.j. Plautem, Terencjuszem, Arystofanesem i fragmentami Menandra[1]), stoi pod ~~[illegible]~~ znacznym wpływem ~~[illegible]~~, ~~[illegible]~~ zawdzięczając mu n.p. charakter swych typowych intrygujących (avari lub) skąpych sługujących, takich jak ~~n.p.~~ Truffaldino w „Il Servitore di due Padroni" - a jeszcze w r. 1881 G. P. Clerici przerabia dla włoskiej sceny „Jeńców" p.t. „I prigionieri".

1) J. L. Klein, Geschichte des Dramas I-XIII, Leipzig 1865-1876, IV, 1. str. 402.

W każdym razie stwierdzić wypadnie, że tak wspaniały rozwój włoskiej komedji Cinquecenta nie byłby bez Plauta możliwy, gdyż istotnie za każdą tej epoki mówiłaby usiąć słowa wspomnianego wyżej Bentivoglia:

„Non sappiam di dir ne far perfettamente
Alcuna cosa, se dietro a i famosi
Vestigi lor non ci sforziam di gire --
Non possiam fare alcuna cosa bella,
Se questa antiquità per nostro specchio
Non ci mettiamo innanzi --" (‚I Fantasmi', prol.)[1] ~~Reinhardstoettner~~

Francja dopiero od połowy XVI w., pod wpływem Włochów i ich aktorów, poznaje się z komedjami klasycznemi i z Plautem, ale już Antoine de Baïf (1532-1589) tłumaczy „Żołnierza" plautyńskiego, a w sztuce p.t. „Le Brave" daje największą samodzielną przeróbkę tej komedji.

Pierre Larivey (1550-1612), który sam nazywa swe sztuki „comédies facétieuses à l'imitation des anciens Grecs, Latins et modernes Italiens", daje w swej komedji „Le Laquais" przeróbkę „Panny Młodej", ale przetłumaczoną z komedji Dolcego p.t. „Ragazzo", z dodatkiem pewnych motywów ze „Skarbu"; a najlepsza jego sztuka „Les Esprits" jest prawie dosłownym przekładem wspomnianej wyżej komedji Lorenzina de' Medici p.t. „Aridosia".

Wiek XVII, który zaznaczył się rozkwitem komedji francuskiej, rozpoczyna swem naśladownictwem Plauta Jean Rotrou (1609-1650), który dał pierwsze we Francji kompletne i prawie dosłowne opracowanie Amfitryona p.t. „Les Sosies". „Jeńców" zmodernizował jako „Les Captifs", wprowadzając przytem wbrew intencji Plauta kobiety i motywy erotyczne, podobnie jak w swej przeróbce „Braci" p.t. „Les Menechmes" wprowadził miłość między drugim Menechmem a kochanką pierwszego.

Filip Quinault (1635-1688) pisał prawdopodobnie pod wpływem Plauta swego „L'Amant Indiscret, ou le maître étourdi", w którym motyw ten, że młody pan, Kleander, psuje kilkakrotnie sprytnie pomyślany plan swego wiernego służącego Filipina, jest z pewnością tylko multyplikacją plautyńskiego motywu w „Siostrach", że Mnesilochus sam psuje i niweczy raz cały pomysł Chryzalusa -- a Antoine Mareschal wystawia w r. 1639(40) najlepszą we Francji, a wcale wierną parafrazę plautyńskiego „Żołnierza" p.t.: „Le véritable Capitan Matamore ou le Fanfaron."[2]

Najwięcej jednak z pośród bardzo wielu francuskich potomków Pyrgopolinicesa znaną jest postać żołnierza z komedji Piotra Corneille'a (1606-1684) p.t. „L'Illusion comique". Słabą tę sztukę podtrzymuje jedynie osoba Kapitana Matamore, gaskońskiego żołnierza samochwała, chociaż występuje on tutaj prawie tylko epizodycznie. Jest on tak samo jak plautyński Pyrgopolinices „zdobywcą państw i miast" i tak samo z powodu nadzwyczajnej urody (jak sam mówi) prześladowany jest przez wszystkie kobiety.

Moljer (1622-1673), który wyszedł z farsy, jest Plautowi najbliższy z pośród wszystkich komedjopisarzy francuskich, a może i europejskich, tak pod względem techniki, jak nastroju i tendencyj. Jest to umysłowość kongenjalna z Plautem: Moljer tak samo jak Plautus lekceważy sobie reguły i postulaty kompozycyjne

Obok Terencjusza także

1) Cyt. wedł.: Reinhardstoettner, Plautus, str. 454-455.

2) Le véritable Capitan... Comédie représentée sur le Théâtre Royal du Marais. Imitée de Plaute par A. Mareschal. A Paris chez Toussainct Quinet ... MDC.XL. fol. â, Avertissement.

w swem dziele do doraźnego podobania się widzom, tak samo nie dba o zakończenia sztuk i tak samo jak Plautus „ridiculus videri malnit", starając się przedewszystkiem o wywołanie śmiechu za każdą cenę, jak trafnie zaobserwował Lanson: „La tâche du poète est donc d'extraire le rire de toutes les parties de la vie qu'il veut présenter, ou de l'y ajouter." 1)
A jeśli Moljer mógł powiedzieć: „je prends mon bien, où je le trouve", to skonstatować należy, że wziął istotnie bardzo wiele z Plauta,*) już to za pośrednictwem komedji włoskiej, już to bezpośrednio. I tak (by pominąć wiele szczegółów zwłaszcza co do typów i motywów komicznych, przytaczanych już wyżej okolicznościowo) jeden ze swoich największych sukcesów scenicznych, a mianowicie granego 29 razy z rzędu „Amfitrjona" zawdzięcza oczywiście plautyńskiej sztuce, tak wprost jak i za pośrednictwem „Sozjaszów" poprzednika swego Jana Rotrou, którego komedję wyparł bezwzględnie ze sceny. Moljer, zachowując zasadniczo ściśle całą fabułę rzymskiej komedji urozmaicił ją jeszcze stworzeniem drugiej pary małżeńskiej i drugiej serji zawikłań, a to przez dodanie Sozjaszowi żony Kleantis – i w tem ujęciu dał przez swojego „Amfitrjona" plautyńską sztukę scenom całego świata. Drugą komedją, która powstanie swe i powodzenie zawdzięcza Plautowi, jest jego „Skąpiec", oparty na plautyńskim „Skarbie", gdzie jednak Moljer poprawił rzymską komedję o tyle, że związał jej fabułę najściślej z charakterem skąpca i dał przez to znakomitą „komedję charakteru". Wiernie jednak trzymał się Plauta w charakterystycznych scenach, n.p. w występie skąpca po zaginięciu skarbu (IV, 7.) i w tej najlepszej scenie sztuki, która polega na arcykomicznych nieporozumieniach co do „córki" i „szkatułki" w rozmowie starego skąpca z kochankiem córki (V, 3.). Podobnie jak to było z „Amfitrjonem", moljerowskie opracowanie tego tematu stało się dla całej Europy miarodajne, a jeśli T. Żeleński słusznie zaznaczył,2) że „mało jest w literaturze imion własnych, któreby w tym stopniu przeszły w ogólne słownictwo co imię Harpagona; mało postaci, któreby się wraziły w pamięć tak niezatartemi rysami jak ten starzec o drapieżnych, zakrzywionych palcach" – to dodać należy, że postaci tej wogóle nie byłoby bez Plauta. 3)

I w innych komedjach Moljera nie brak wpływów plautyńskich. Nie można zaprzeczyć, że pewne ślady terencjuszowskiego pasorzyta (nie ściągnięte!) Formjona dają się odnaleźć w „Szelmowskich sztuczkach Skapena", ale przecież dużo lepszy wzór dla swoich służących miał Moljer w szelmowskich a niezrównanych niewolnikach Plauta, takich zwłaszcza jak Epidikus, Chryzalus, Pseudolus, gdy pisał czy to „Skapena", czy to inne swoje, na intrygach służby oparte komedje, zwłaszcza „Postrzeleńca" i „Zwady Miłosne". Oprócz oryginału Plauta znał przecież dobrze „Epidikusa" z opracowania dzisiejszego Gioto Cieco di Hadria („Emilia"),

*) Twierdzenie V. Gomulickiego (bedł.: Boszy, O wpływach i t.d., str. 5.): „Moljer Arystofanesa rodzonym był synem" polega oczywiście na zupełnej nieznajomości rzeczy. Moljer Arystofanesa nie znał i komedje jego w żadnym związku z Arystofanesem nie stoją.

1) G. Lanson, Histoire de la Littérature Française,[12] Paris, 1912, str. 579.

2) Molier, Skąpiec, opracował Tadeusz Żeleński (Boy), Kraków (Krak. Sp. Wyd.), bez daty, str. 8.

3) Max Bonnet, Smikrinès–Euclion–Harpagon, Mélanges offerts à Louis Havet, Paris 1909, str. 37, nie [illegible] uzasadnił wcale swego ryzykownego zdania: „Quant au véritable Euclion… ne le comparons même plus à Harpagon, avec qui il n'a, pour ainsi dire, rien de commun."

Plautus

bardzo wyraźnie zużytkować go w swoim „Skapcu”, a sam główny pomysł „Postrzelnica”, polegający na tem, że pomocnik psuje całą intrygę służącego swemi złymi pospiesznemi decyzjami i swem roztrzepaniem, jest przecież tą samą klęską, która spada na plautyńskiego Chryzalusa ze strony jego młodego pana w „Siostrach”. Być może, że impuls dał tutaj Moljerowi zupełnie podobny motyw w „L'Amant indiscret” Quinaulta, granego prawdopodobnie rok wcześniej niż „Postrzelenice”.

Dodać jeszcze można, że scena z przebranym za zębatą Sylwestrem w „helmowskich sztuczkach Skapena” (II. 9.) okazuje zawistość od plautyńskiego „Żołnierza” (ale zdaje się za pośrednictwem sztuki „Le pédant joué” Cyrana Bergerac), że słynna scena operacji Pana de Pourceaugnac przez przedstawicieli medycyny (koniec aktu I.) powstała niewątpliwie pod wpływem analogicznej sceny „Braci” Planta, gdzie lekarz w najdziwniejszego człowieka wmawia chorobę (p. wyżej str.), że scena 2. IV. aktu ~~Mieszczanina szlachcicem~~ tejże sztuki, gdzie Pani Jourdain wpada na ucztę, w chwili gdy mąż jej umizga się do Dorymeny, okazuje wiele podobieństwa do (znacznie efektowniejszej) końcowej sceny z plautyńskiej „Oślej Komedji” (p. wyżej str.), że Komedję tę musiał Moljer dobrze znać, gdyż również słynne „Maxymy małżeńskie”, zalecane Agnisi przez Arnolfa w „Szkole żon” (III, 2), wykazują wyraźną zawistość od sławnego „kontraktu” zakochanego młodzieńca w tejże plautyńskiej sztuce (p. wyżej str.) że scenę „Tłumaczenia” z wtrąceniem tureckiego języka w „Mieszczaninie” (IV, 4; V, 4.) opierają się wyraźnie na scenie „Tłumaczenia” punickiego ~~języka~~ mowy w „Punijczyku” (p. wyżej str.), — ale wszystko to jest bardzo dalekie od wyczerpania ~~wszystkich~~ całości, chwyty tylko najważniejszych punktów stycznych między twórczością Planta a Moljera. Wpływ rzymskiego poety na największego klasyka europejskiej komedji jest znacznie większy i donioślejszy, niż to wykazują dotychczasowe badania.[1]

Następca Moljera, Regnard (1656-1709) Jean François stał także pod wpływem Planta. Itak w sztuce „Le Retour imprévu” wziął sobie za wzór plautyńskie „Strachy”. Analogicznie do komedji Planta niespodziany powrót starego Geronte jest powodem wszystkich kłopotów i sprytnych szelmostw Merlina, grającego tu tę samą rolę, co Tranjo u Planta. Regnard dodał tu jeszcze jeden motyw, którego w „Strachach” niema, a który wygląda jakby był wzięty ze „Skarbu”, t.j. sprawę pieniędzy Geronta, schowanych w skórzanym worku. Z pośród wielu francuskich opracowań „Braci”, najwięcej znana (choć nie najlepsza) jest właśnie sztuka Regnarda p.t. „Les Ménechmes, ou les jumeaux”. Wartość tej sztuki jest bez jednak porównania niższa, niż rzymskiego oryginału. Regnard wszedł bowiem na fatalną drogę — i chcąc fabułę uczynić więcej prawdopodobną, pozbawił ją najlepszych efektów humorystycznych. Tak n.p. cała intryga leży w rękach sprytnego służącego, ale w ten sposób, że ~~który~~ on kieruje osobami jak marjonetkami, znając sam dobrze i rozróżniając obu bliźniaków. Reminiscencje z „Pseudolusa” znajdują się wreszcie w jego „La Sérénade”, gdzie rolę Pseudolusa gra Scapin.

Znakomite opracowanie plautyńskiego „Dnia Trzygroszowego” dał Néricault Destouches (1680-1754) w swym „Le Trésor caché”, który obok bardzo daleko posuniętej, czasem dosłownej zależności okazuje jednak także dobrze pomyślane samodzielne dodatki.

[1] Tak n.p. obok zestawienia Harpagona z Euklijonem plautyńskim nie wychodzi ani Eug. Rigal, Molière, I-II, Paris 1908 (str. 141-152), ani Em. Faguet, En lisant Molière, Paris 1914 (str. [illegible]-218).

Jakkolwiek pośród pierwowzorów Beaumarchais'go (1732–1799) wymienia się głównie Moljera, Lesage'a i Marivaux, to jednak Plautus gra tutaj bardzo ważną rolę. By już pominąć takie szczegóły, jak to, że Doktor Bartolo z „Cyrulika" jest znanym z Plauta typem komicznego doktora, Don Guzman Guska z „Wesela" ma wszystkie cechy komicznych prawników Plauta i Terencjusza, oczywistą jest przecież rzeczą, że taki Figaro w prostej linji pochodzi od typu sprytnego niewolnika komedji rzymskiej, a zwłaszcza plautyńskiej – co wyraźnie przebija się choćby w słowach Zuzanny do Figara: „De l'intrigue et de l'argent, te voilà dans ta sphère" („Wesele I, 1) – zupełnie podobnie jak plautyński Satyrjo, Gelasimus, czy Kurkuljo (p. wyżej str. 221) nadaje Figaro znawcę poezji (~~[illegible]~~ I. 6). „Cyrulik"

Szczególnie silnie przypomina Plauta „Wesele Figara", którego sam pomysł zasadniczy – pan wydaje służącą za służącego, by w ten sposób własny cel osiągnąć – jest tylko (może podświadomem) powtórzeniem fabuły plautyńskiej „Panny Młodej", a trzy główne postaci: Hrabia – Zuzanna – Figaro grają tu tę samą niemal rolę, co plautyńskie figury: Lysidamus – Kasina – Olympjo. Nawet plautyński motyw podsunięcia panu zamiast dziewczyny przebranego mężczyzny powtarza się u Beaumarchais-go (choć fortel nie dochodzi do skutku) w przebieraniu Cherubina za Zuzannę (II. 2, 6). Przebieranka zresztą, tak przez Plauta ulubiona, gra tutaj jeszcze rolę w przebieraniu Hrabiny za Zuzannę i Zuzanny za Hrabinę (V. 4 i nast.), a motyw rozpoznania, tak charakterystyczny dla komedji rzymskiej, rozwiązuje tutaj również węzeł dramatyczny (III. 16).

Poza tem dialog Beaumarchais-go odznaczający się żywością i pełną temperamentu werwą, tylko z plautyńskim dialogiem może być porównany, tak samo jak n.p. cała fabuła „Wesela Figara", „pełnego wad i nieprawdopodobieństw", i znajdująca swój najwięcej charakterystyczny wyraz w tem, co podkreślał sławny Sarcey[1], że Figaro „ma pozory niespożytej czynności, a właściwie nie robi nic, wszystkie jego intrygi okazują się zawodne lub bezużyteczne, nic z tego, co przewiduje się nie sprawdza, a wszystko robią inni lub przypadek"[2] ~~(T. Żeleński 1917)~~, pokrywa się najzupełniej z typem akcji dramatycznej sztuk plautyńskich, wykazującej jakby dwa dążenia: osób sztuki i losu (p. wyżej str. [illegible])

W charakterystyce osób wreszcie (n.p. w opisie Bartola w „Cyruliku", I. 4. p. wyżej str. [illegible]) okazuje czasem plautyńską manierę komicznego gromadzenia rysów charakterystycznych.

Że zaś Beaumarchais znał istotnie Plauta, to świadczy o tem taki szczegół, że n.p. drugi kuplet Zuzanny w wodewilu „Wesela Figara":

„Qu'un mari sa foi trahisse
Il s'en vante et chacun rit.
Que sa femme ait un caprice,
S'il l'accuse, on la punit..."

jest niemal tylko powtórzeniem zupełnie analogicznych myśli komicznej tyrady Syry w „Kupcu":

~~Ecastor lege dura vivont mulieres~~
~~Multoque iniquiore miserae quam viri~~
„Nam si vir scortum duxit clam uxorem suam
Id si rescivit uxor, inpunest viro;

2) Beaumarchais: Komedye, przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy), Kraków, 1917, str. XXV.

1) Francisque Sarcey, Quarante ans de théâtre, Feuilletons dramatiques, [vol. II.], Molière et la comédie classique, Paris 1900, Le „Mariage de Figaro" [z dn. 9. paźdz. 1871], str. 327–338: „C'est un monstre, que le „Mariage de Figaro"... Figaro a l'air de tout mener et tout faire, tandis qu'en réalité, il ne fait rien... Il a l'air de s'agiter sans cesse; il parle toujours de trois ou quatre intrigues qu'il conduit de front; il se démène, il s'essouffle, et rien de ce qu'il a proposé n'arrive; c'est le hasard qui se charge toujours de dénouer..." Jest to zresztą tylko parafrazą tego, co w samej sztuce konstatuje Zuzanna i Figaro: „Suz. Aucune des choses que tu avais disposées, que nous attendions, mon ami, n'est ~~pa~~ pourtant arrivée. – Fig. Le hasard a mieux fait que nous tous, ma petite, ainsi va le monde..." (IV. 1.).

Jakkolwiek pośród pierwowzorów Beaumarchais'go (1732–1799) wymienia się głównie Moljera, Lesage'a i Marivaux, to jednak Plautus gra tutaj bardzo ważną rolę. By już pominąć takie szczegóły, jak to, że Doktor Bartolo z „Cyrulika" jest znanym z Plauta typem komicznego doktora, Don Guzman [illegible]

~~[illegible]~~ tylko że w ujęciu Beaumarchais'go postać ta okazuje jeszcze pewną przymieszkę cech rzymskiego pasożyta, a mianowicie skłonność do przechwałek na temat rzekomej uczoności czy znajomości sztuki. Tak n.p., zupełnie podobnie jak plautyński Saturjo, Gelasimus, czy Kurkuljo (p. wyżej str. 221) nadaje Figaro znawcę poezji (~~[illegible]~~ „Cyrulik" I. 6).

Szczególnie silnie przypomina Plauta „Wesele Figara", którego sam pomysł zasadniczy – pan wydaje służącą za służącego, by w ten sposób właśny cel osiągnąć – jest tylko (może podświadomem) powtórzeniem fabuły plautyńskiej „Panny Młodej", a trzy główne postaci: Hrabia – Zuzanna – Figaro grają tu tę samą niemal rolę, co plautyńskie figury: Lysidamus – Kasina – Olympjo. Nawet plautyński motyw podsunięcia panu zamiast dziewczyny przebranego mężczyzny powtarza się u Beaumarchais-go (choć fortel nie dochodzi do skutku) w przebieraniu Cherubina za Zuzannę (II. 2, 6). Przebieranka zresztą, tak przez Plauta ulubiona, gra tutaj jeszcze rolę w przebieraniu Hrabiny za Zuzannę i Zuzanny za Hrabinę (V. 4 i nast.), a motyw rozpoznania, tak charakterystyczny dla komedji rzymskiej, rozwiązuje tutaj również węzeł dramatyczny (III. 16).

Pozatem dialog Beaumarchais-go odznaczający się żywością i pełnę temperamentu werwą, tylko z plautyńskim dialogiem może być porównany, tak samo jak n.p. cała fabuła „Wesela Figara", „pełnego wad i nieprawdopodobieństw" i znajdująca swój najwięcej charakterystyczny wyraz w tem, co podkreślał sławny Sarcey[1], że Figaro „ma pozory niespożytej czynności, a właściwie nie robi nic, wszystkie jego intrygi okazują się zawodne lub bezużyteczne, nic z tego, co przewiduje się nie sprawdza, a wszystko robią inni lub przypadek"[2] ~~(T. Żeleński 1917)~~, pokrywa się najzupełniej z typem akcji dramatycznej sztuk plautyńskich, wykazującej jakby dwa dążenia: osób sztuki i losu (p. wyżej str.)

Że zaś Beaumarchais znał istotnie Plauta, to świadczy o tem taki szczegół, że n.p. drugi kuplet Zuzanny w Wodewilu „Wesela Figara":

„Qu'un mari sa foi trahisse
Il s'en vante et chacun rit.
Que sa femme ait un caprice,
S'il l'accuse, on la punit..."

jest niemal tylko powtórzeniem zupełnie analogicznych myśli komicznej tyrady Syry w „Kupcu":

~~Ecastor lege dura vivont mulieres~~
~~Multoque iniquiore miserae quam viri~~
„Nam si vir scortum duxit clam uxorem suam
Id si rescivit uxor, inpunest viro;

W charakterystyce osób wreszcie (n.p. w opisie Bartola w „Cyruliku", I. 4, p. wyżej str. 24) okazuje czasem plautyńską manierę komicznego gromadzenia rysów charakterystycznych.

---

1) Francisque Sarcey, Quarante ans de théâtre, Feuilletons dramatiques, [vol. II.], Molière et la comédie classique, Paris 1900, Le „Mariage de Figaro" [z dn. 9 paźdz. 1871], str. 327–338: „C'est un monstre, que le „Mariage de Figaro"... Figaro a l'air de tout mener et tout faire, tandis qu'en réalité, il ne fait rien... Il a l'air de s'agiter sans cesse; il parle toujours de trois ou quatre intrigues qu'il conduit de front; il se démène, il s'essouffle, et rien de ce qu'il a proposé n'arrive; c'est le hasard qui se charge toujours de dénouer..." Jest to zresztą tylko parafrazą tego, co w samej sztuce konstatuje Zuzanna i Figaro: „Suz. Aucune des choses que tu avais disposées, que nous attendions, mon ami, n'est ~~pa~~ pourtant arrivée. – Fig. Le hasard a mieux fait que nous tous, ma petite, ainsi va le monde..." (IV. 1.)

2) Beaumarchais, Komedye, przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy), Kraków, 1917, str. XXIV.

„Uxor uirum si clam domo egressa est foras,
Viro fit caussa, exigitur matrimonio" (Merc. 817; por. wyżej str.)

...na literaturę dramatyczną Francji widoczny jest jeszcze z po... XIX wieku. W r. 1808 wystawia Népomucène Louis Lemercier ... p.t. „Plaute ou la comédie latine", która jest pewnego rodzaju ...m motywów dwóch sztuk Plauta, t.j. „Epidikusa" i „Skarbu", a za... życie Plauta. I tak oprócz znanych motywów „Epidikusa" mamy tu ...ie pomysł skarbu i skąpca Eukljona ze „Skarbu". Eukljo jest tutaj ...e tym, w którego, tak jak w „Epidikusie", wmuszają wykupno rzekomej ...wniczki. Ciekawą jest rzeczą, że występuje tutaj także sam Plautus, który z początkiem sztuki skarży się na swój ciężki los w młynie, a potem pojawia się czasem w sposób łamiący iluzję sceniczną, co jest również manierą plautyńską. Tak n.p. gdy się rozwiązuje węzeł dramatyczny, Plautus występuje i mówi na stronie:

„Ils parleront; et moi je n'aurai plus alors
Qu'à l'écrire sous leur dictée." 1)

Nawet w ~~...~~nowszych czasach, bo w r. 1908, wystawia w Paryżu w „Théâtre Femina" komedję „Les Jumeaux de Brighton" słynny Tristan Bernard, będącą zmodernizowaną przeróbkę plautyńskich „Braci". Rzecz dzieje się w czasach obecnych, w Hawrze; dwaj bliźniacy są to Beaugérard I. du Havre i Beaugérard II. de Paris, ale autor – jak to sam we wstępnej conférence zaznacza – wprowadził tu tę zasadniczą zmianę, że obaj bracia wzajemnie o swem istnieniu nic nie wiedzą, a całą tajemnicę zna tylko stary przyjaciel ich ojca Roberdet. Cała fabuła i intryga jest mniej więcej ta sama, Beaugérard I żyje również w ciągłej kłótni ze swą żoną, która go terroryzuje, w roli Erotjum występuje „petite femme" Nancy de Nancy. W miejsce sukni, skradzionej żonie, mamy „voile en dentelle", a zawikłanie całe wprowadza również pasorzyt, francuski Peniculus – Labrosse. Naogół jednak tempo jest mniej ożywione niż u Plauta, gdyż Bernard skreślił, względnie zmienił cały szereg scen, n.p. znakomite sceny małżeńskie i sceny z lekarzem, wmawiającym szaleństwo w zdrowego człowieka. Wprowadził natomiast (odmiennie niż u Plauta) jako końcowy efekt, spotkanie obu braci naraz, naprzód przez kucharza (Cylindre, jak u Plauta), a potem przez żonę, teściową (zamiast teścia plautyńskiego) i Roberdeta. Kucharz – pijak myśli, że dziś zapewne wyjątkowo silnie się upił i dlatego widzi dwóch zamiast jednego; wszyscy krewni wkońcu myślą, że to jakiś dziwny sen (i to jest motyw plautyński, p. Men. w. 1047), aż wreszcie rzecz całą wyjaśnia Roberdet. Bernard dodał od siebie jeszcze nowy szczegół erotyczny, a mianowicie u Beaugérarda II. wyraźne zainteresowanie ~~się żoną Beaugérarda I~~; zamiast prologu plautyńskiego dał „lever de rideau" w 9 scenach, odbywających się (w Brighton) na 37 lat przed rozpoczęciem samej sztuki. Natomiast podkreślić należy, że sama conférence na początku, wraz z typowemi francuskiemi dygresjami, żartami i konceptami, mającemi zainteresować i rozbawić publiczność, żywcem przypomina ton prologów plautyńskich.

1) Wedt: Reinhardstoettner, Plautus, str. 423.

W latach 1907, 1910 i 1912 wystawia w Paryżu Henri Dargel z wielkiem powodzeniem swe znakomite farsy: La Comédie des Ânes, Casina, Le Militaire avantageux, które są zmodernizowanemi i zręcznie przebudowanemi parafrazami ~~...~~ odnośnych sztuk Plauta.

Wreszcie w ~~...~~ granej w r. 1922 w paryskim Théâtre Michel trzyaktowej komedji Ludwika Verneuil'a p.t. „La Femme" cały węzeł dramatyczny polega ~~...~~ pojawia się znów plautyński motyw sobowtórów: mianowicie na tem, że łudzące podobieństwo dwóch panów, żonatego p. Pascaud i wdowca p. Templier, jest rzekomą przyczyną nawet zdrady małżeńskiej, a w rezultacie istotnym powodem tragikomicznych zawikłań, przyczem również typ monologów, częste zwracanie się do widzów i komizm, polegający na powtarzaniu się sytuacji, okazuje znane cechy plautyńskie.

Dodać należy, że w serji sławnych przedstawień klasycznych, urządzanych corocznie w teatrze rzymskim w Orange przed kilkunastotysięcznym tłumem widzów, najlepiej dotychczas wydaną i najentuzjastyczniej przyjętą komedją był „Pseudolus", wystawiony dn. 11. sierpnia 1900 r. w adaptacji J. Gastambide'a. 2)

2) Paul Mariéton, Le Théâtre antique d'Orange, Paris 1908, str. 16–17 i 10–11.

Francuska szkoła średnia zapoznaje się z Plautem przez liczne i przeważnie bardzo dobrze ułożone „antologje z teatru rzymskiego", opracowane przez uczonych takich jak Ph. Fabia, Aug. Audollent, Georges Ramain, Abbé Pautigny i i., w których komedje plautyńskie zajmują bodaj że najważniejsze miejsce.

Z pośród ludów romańskich silniejsze zainteresowanie Plautem okazują jeszcze Hiszpanie, którzy w znacznym stopniu odczuwali na kontaktowanie się dramatu francuskiego, i Portugalczycy. I tak sztuka Juana de Timonedy († 1597) p.t. „Comedia de los Menecmos" daje w 13 scenach treść plautyńskich „Braci", ale przez to skrócenie traci najwyższy zapas pierwotnego humoru. Następnie niektórzy uczeni sądzą, że postać szlachetnego i poświęcającego się niewolnika z „Jeńców" plautyńskich natchnęła Calderona (1600 – 1681) do stworzenia tragicznej a nieśmiertelnej kreacji więźnia-rycerza bez skazy, „Księcia Niezłomnego". Nie ulega zaś wątpliwości, że komedja wielkiego twórcy „Luzjadów", Ludwika Camõesa (1524–1580) p.t. „Os Enfatriões" jest udatnem opracowaniem sztuki plautyńskiej, mogącem śmiało mierzyć się z dziełem Moljera.

4.

Narody germańskie, a osobliwie Duńczycy chlubić się mogą jednym z najznakomitszych w Europie odtwórców Plauta (i Terencjusza), Ludwikiem Holbergiem (1684–1754), o którym słusznie powiedziano, że był w Danji tem czem Plautus w Rzymie. Bo też obok Moljera i włoskiej komedji ~~...~~ Plautus najsilniej oddziałał na kształtowanie się jego twórczości. 2) ~~(Brandes 1902)~~ (był właśnie tym najodpowiedniejszym wzorem, do którego zawiodła go lektura Moljera.) Jego „Jacob ~~...~~ Tyboe" opiera się (dość swobodnie) na plautyńskim „Żołnierzu", a „Abracadabra" jest odbiciem „Strachów". Abracadabra jest czarodziejskiem zaklęciem, które musi stary Jeronimus trzy razy na klęczkach wypowiedzieć, by uspokoić złego ducha, który w jego domu zamieszkał. Fabuła jest zresztą ta sama, co u Plauta, tylko Holberg wprowadził tę innowację, że skreślił zupełnie role kobiece i w epilogu wskazuje na to, że „przecież i bez kobiet można sobie dać radę".

Typ żołnierza umieścił Holberg jeszcze w swej znakomitej jednoaktówce p.t. „Diderich Menschen-Skräk" (Postrach), stanowiącej dosłowny miejscami przekład plautyńskiego „Pseudolusa". Oprócz postaci żołnierza (w oryginale Plauta tylko wspomniany)

2) Georg Brandes, Ludwig Holberg (Skandinavische Persönlichkeiten, Ges. Schriften, II, München 1902, str. 146–148.

311

dodał Holberg jeszcze pewne motywy z „Amfitrjona" i „Kurkuljona".

Plautus oddziaływał też bardzo silnie (pośrednio i bezpośrednio) na rozwój komedji w Anglji, gdzie już w r. 1528 słychać o przedstawieniu jakiejś sztuki plautyńskiej przed Henrykiem VIII w Greenwich, i w tym samym mniej-więcej czasie o grywaniu Plauta i Terencjusza w kolegjach (n.p. w Cambridge).

Już to pierwsza angielska komedja „Ralph Roister Doister" (z r. 1566) Mikołaja Udalla okazuje wyraźną zależność od Plauta tak w stylu, jak i w swych głównych typach, żołnierza (Ralph Roister Doister) i pasożyta (Merrygreek), a jeśli Abraham Fraunce w (łacińskiej) komedji swej p.t. „Victoria", tłumaczonej z włoskiego, do postaci (Frangipetry) żołnierza dodaje jeszcze Pyrgopolinicesa i Terrepontogonusa[1], to przypuścić należy że są to plautyńskie figury z „Żołnierza" i z „Kurkuljona" (Therapontigonus). Jeśli zaś Szekspir (1564–1616),*) dając przez usta Hamleta (II, 7) wskazówki co do sztuki, która ma być graną na dworze królewskim, twierdzi, że „Seneka nie może być za ciężki, a Plautus za lekki" (co wskazuje na względnie trafne orjentowanie się), a n.p. w „Poskromieniu złośnicy" daje służącym jedynie tylko u Plauta istniejące imiona Tranio i Grumio (raczej Grunnio), to jest to chyba ~~[illegible]~~ dość ważkim dowodem, że znał Plauta.

Wiadomo, że jego Komedja Pomyłek jest tylko przeróbką plautyńskich Braci, z tą jedynie różnicą, że Szekspir rzymską sztukę rozszerzył, głównie przez dodanie postaci i motywów, zaczerpniętych z innych źródeł i z własnego pomysłu. I tak n.p. bliźnim braciom, nazwanym u niego Antipholus z Efezu i Antipholus z Syrakuz, przydał jeszcze z Amfitrjona plautyńskiego drugą parę sobowtórów t.j. służących, Dromionów, następnie dołączył z tejże sztuki motyw, że żona jednego brata bierze jego sobowtóra za swego męża, tudzież obfite okładanie sobowtórów służących. Usunął natomiast rolę pasożyta, a denuncjację przed żoną jednego z braci oddał (z mniejszem prawdopodobieństwem, niż u Plauta) w ręce hetery-Kurtyzany. Liczbę nieporozumień doprowadził do 12 (Menaechmi), a dążąc zapewne przez powiększenie liczby osób (jest ich aż 15) do jeszcze większego ożywienia akcji, uczynił ją tylko więcej zawikłaną i mniej przejrzystą, niż w sztuce plautyńskiej.

W sztukach Szekspira można jednak wykazać jeszcze znacznie więcej wpływów plautyńskich. Tak n.p., jeśli jego Falstaff jest, pomimo pozorów, niezależny od plautyńskiego Pyrgopolinicesa,[3] to przecież nie można odmówić cech samochwałów postaciom takim, jak Don Armado („Stracone zachody"), Parolles („Wszystko dobre"), i Sir Andrew Aguecheek („Noc Trzech Króli"), i chyba każdy przyzna, że przebieranka Pedanta za Vincencja w Poskromieniu złośnicy i spotkanie autentycznego Vincencja (V, 1) jest powtórzeniem zupełnie analogicznej sceny z Dnia Trzygroszowego (w. 843 i n.). Do rozmaitych szczegółów wreszcie, dotyczących szeregu typów i motywów komicznych, wspominanych już wyżej przygodnie, dodać należy, że również ~~[illegible]~~ sceny „na stronie", prologi i epilogi jego komedyj często noszą wybitne cechy plautyńskie (por. wyżej str.). Wpływ Plauta widoczny jest nawet w tragedjach, czy dramatach historycznych Szekspira.[4] Szekspir czytał Plauta najprawdopodobniej w oryginale, a to choćby z tego powodu, że w XVI w. nie było w Anglji jeszcze żadnego angielskiego przekładu sztuk plautyńskich, prócz „Braci", wydanych dopiero w r. 1595 t.j. prawie w 10 lat, po napisaniu „Komedji Pomyłek"[2] ~~[illegible] 1907~~.

Uczony Ben Jonson (1574–1637) stoi pod znacznym wpływem Plauta. Jego Komedja „The case is altered" powstała przez połączenie motywów „Skarbu" i „Jeńców". Jest tutaj i skąpiec ze swoim ukochanym skarbem, są i dwaj jeńcy na wzór plautyńskich, ale jest i motyw miłości, który zwykle późniejsi naśladowcy dodają do „Jeńców" Plauta, odznaczających się brakiem tego pierwiastka. Nadto jego „Alchemist" okazuje reminiscencje ze „Straszków", Captain Bobadyll w sztuce „Every man in his humour" jest świetną wykarnacją – nie bez oryginalności – plautyńskich żołnierzy-samochwałów, a temat komedji „Epicoene or the Silent woman", polegający na podsunięciu chłopca jako oblubienicy, jest niewątpliwie odbiciem plautyńskiej „Panny Młodej".

Szczególnie ulubione zdają się były w Anglji plautyńskie „Straszki". Oprócz reminiscencyj szekspirowskich należy tu sztuka znawcy plautyńskiego

[4] C. C. Coulter, l. c. str. 81–82.

C. C. Coulter l. c., str. 70–71

1) Guil. Creizenach, De Abrahami Fraunci comoedia, Stromata in honorem C. Morawski, Cracoviae 1908, str. 217–221

*) Cornelia C. Coulter, The Plautine tradition in Shakespeare, The Journal of English and Germanic Philology, XVIII (1919), str. 66–83. ~~p. str.~~ Znakomita ta praca wykazuje obfite reminiscencje plautyńskie u Szekspira nietylko w treści, ale także w stylu, technice i pomysłach.

2) Edward A. Sonnenschein, T. M. Plauti Mostellaria, edited by.. Oxford 1907, str. XVI, uw. 2). Por. J. Wight Duff, A Literary History of Rome, London and Leipsic, str. 193–195;

3) T. Sinko, Genealogja i t.d., str. 12. Corn. C. Coulter twierdzi jednak: underneath his mountain of flesh and the whimsical humour that endears him to every heart, Falstaff is still the miles gloriosus, lauded by his associates for his military prowess and his power over the feminine hearts – choć przyznaje, że „Falstaff z Wesołych Kumoszek jest o wiele więcej zbliżony do pierwotnego typu żołnierza samochwała, niż Falstaf z dramatów historycznych" (str. 81).

Tomasza Heywooda (1582-1640), p.t. „The English Traveller", a mianowicie epizod z młodym Lionelem, który w nieobecności starego Lionela bawi się tak samo, jak młodzieniec plautyński, przyczem powtarza się również historja z zaczarowanym domem.

Dalej wyraźny związek z tą samą komedją Plauta okazuje komedja Henryka Fieldinga (1707-1754) p.t. „The intriguing chambermaid", w której służąca Lettice gra tę samą rolę, co plautyński Tranio. Nie jest jednak wykluczone przecież, że Fielding korzystał także z regnardowskiego opracowania plautyńskiej sztuki („Le Retour imprévu"). Prawie wyłącznie na Moljerze oparł się Fielding w swym „Skąpcu" („The Miser"), na co zresztą sam tytuł wskazuje: „The Miser, a comedy taken from Plautus and Moliere etc."

Podobnie na francuskiej sztuce, związanej z Plautem wzorował się John Dryden (1631-1700), pisząc swą komedję „Sir Martin Mar-all" na podstawie sztuki Quinaulta „L'Amant Indiscrêt". Natomiast wprost z Plauta czerpał w swej komedji p.t. „Amphitryon or Two Sosias", którą znów przerobił Hawkesworth w swoim „Amfitrjonie" z r. 1792.

Bardzo dużo wpływów plautyńskich okazuje komedja niemiecka. Obok znanego już od wieków średnich Terencjusza, pojawia się Plautus już w pierwszych latach XVI w., a mianowicie w wydaniu „Braci" i „Sióstr" z r. 1511 Albrechta von Eybe, który sztuki te zupełnie w myśl średniowiecznej, moralizatorskiej zasady („supponitur ethicae, quia de moribus tractat") pojął jako przedmiot nauki o obyczajach: „Dabey auch nachvolgklich Comedien Plauti in Menechino et Bachide... kurtzweilig und schimpflich zu lesen. Daraus man nemen mag leere und underschied guter sitten und böser dagegen. Die guten zu begreiffen und die bösen zu vermeiden." W r. 1535 przychodzi przekład „Skarbu" przez Joachima Greffa, ale już na całkiem renesansowy sposób, jako rzecz wesoła, do rozradowania czytelnika służąca: „Eine schöne lüstige Comedia des Poeten Plauti Aulularia genannt ... fast lüstig und kurtzweilig zu lesen"; a Hans Sachs w r. 1548 daje już swobodną przeróbkę plautyńskich „Braci" p.t. „Ein comedi Plauti mit 10 personen heyst Menechmo und hat 5 actus", nazywając wszystkie prawie osoby, a zwłaszcza obu bliźniaków już niemieckiemi imionami: „Lütz der ehman" i „Lütz der frembd". F Bracia zwą się:

Niewątpliwie wojna trzydziestoletnia wpłynęła na powstanie sławnego „Horribilicribrifaxa" Andreja Gryphiusa (1616-1664), ale obaj występujący tam (postaci) (już wspomniani wyżej) „kapitanów": Horribilicribrifax i „Daradiridatumtarides, okazują wybitne cechy wpływu plautyńskiego Pyrgopolinicesa.

Lessing (1729-1781), który żywo zajmował się Plautem (i Terencjuszem), napisał jednoaktową sztukę p.t. „Der Schatz", w której starał się zamknąć wszystkie komiczne sceny plautyńskiego „Dnia trzygroszowego", jednakże nie bez wyraźnego wpływu komedyj i postaci moljerowskich. Wiadomo także, że zajmował się również „Stichusem" i wziął się do opracowania na jego pod-

stawie sztuki dwuaktowej p.t. „Weiber sind Weiber", z której istnieją tylko fragmenty, gdyż Lessing planu swego nie wykonał. Tak samo zamierzał on opracować „Pseudolusa" w pięcioaktowej sztuce p.t. „Justin", z której posiadamy również tylko plan, wskazujący jednak na to, że Lessing zmienił bardzo mało rzymski oryginał.

Niemieckie ujęcie „Amfitryona", który przeszedł przez wszystkie sceny europejskie, dał Henryk Kleist (1776–1811) w swej sztuce „Amphitryon", w której ~~powrócił~~ porostał na plautyńskim, czysto mitologicznym gruncie.

Największą jednak zasługę w spopularyzowaniu Plauta u Niemców ma Reinhold Lenz (1750–1792), który w r. 1774 wydaje, zachęcony przez Goethego, „Fünf Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater". Są to następujące sztuki: „Das Väterchen", wierna przeróbka „Komedji Ośla"; – „Die Aussteuer", polegająca na „Skarbie" z powtórzeniem niemal dosłownem scen, „Die Entführungen" (poprzednio: „Der grossprahlerische Offizier"), niemiecka replika plautyńskiego „Żołnierza Samochwała", „Die Buhlschwester", rzecz powstała w ten sposób, że Lenz naprzód przetłumaczył, a później przerobił na niemiecką sztukę plautyńskiego „Gbura", i „Die Türkensklavin", komedja opierająca się na „Kurkuljonie".

(Prócz tych sztuk opracował jeszcze później plautyńskich „Jeńców" w sztuce p.t. „Die Algierer oder Seeräuber", która to komedja jednak zaginęła – i (zdaje się) nosił się z myślą przerobienia „Braci".

(Przekładami Lenza bardzo interesował się Goethe, który już w młodości swej żywo interesował się Plautem, w r. 1806/7 zamierzał sztuki plautyńskie wystawiać w Weimarze, a w prologu „Fausta" uległ wyraźnie reminiscencjom plautyńskiego prologu do „Puniczyka".[1])

Nawiązując do („Braci") Plauta, dał Adam Gottlob Oehlenschläger (1779–1850) komedję p.t. „Die Drillingsbrüder von Damask", polegającą na nieporozumieniach z powodu aż trzech bliźniaków.[x)]

---

x) Wpływ Plauta na literaturę dramatyczną Europy (prócz Polski) jest już naogół dokładnie opracowany, tak, że zestawienie powyższe (mające służyć tylko jako wybór przykładów dla najogólniejszej orjentacji) mogło się już oprzeć na wybitnych pracach takich jak: K. Reinhardstoettner, Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, Leipzig 1886, G. A. Galzigna, Fino a che punto i commediografi del Rinascimento abbiano imitato Plauto e Terenzio, Capodistria (1899–1900) I–II; W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Halle a.S. I–V, 1893–1916 i.i. Natomiast historja Plauta w Polsce nie jest jeszcze napisana i brak nawet wszelkich wstępnych badań, wobec czego na szkic niniejszy przeważnie złożyć się mogły tylko dorywcze notatki. Zbadanie szczegółowe wpływu Plauta na polską literaturę czeka jeszcze na specjalistę.

1) A. Denecke, Goethe und Plautus, Liter. Echo 14 (1911/12), str. 1039–1040.

— 315 – 331 —

GUSTAW PRZYCHOCKI.

„Potrójny z Plauta” Cieklińskiego.

Historja Plauta w Polsce, tego najznakomitszego komedjopisarza rzymskiego, który tak przemożny wpływ wywarł na rozwój komedji europejskiej, nie jest jeszcze napisana i brak nawet wszelkich wstępnych badań. 5.

Jeżeli wolno łączyć z Plautem średniowieczną przeróbkę jego „Amfitrjona“ p. t. *De Geta et de Birria* (także *Geta et Birria*, lub *Geta*), t. j. t. zw. „komedję elegijną“, pochodzącą od Vitalisa z Blois (w. XII) i występującą czasem pod imieniem Owidjusza [1], a najczęściej bezimiennie — to za pierwsze ślady wpływów plautyńskich w Polsce wypadnie chyba uważać rękopis Bibl. Jag. № 2035 z w. XIV (r. 1383), pisany prawdopodobnie w Polsce i zawierający obok utworów owidjuszowskich i pseudo-owidjuszowskich także „Getę“ *(fol. 255—291)*. Napewno zaś już w Polsce powstał zbiorowy rękopis Bibl. Jag. № 2115 z w. XV, zawierający również obok utworów owidjuszowskich „Getę“ *(fol. 556—588)* wraz ze scholjami, a pisany w czasie między r. 1428 a 1442 przez Świętosława z Rogowa, jak świadczy o tem napis na *fol. 473*: *Explicit liber venerabilis Boecij de consolacione philosophie reportatus Posnanie post reverendum Bacalarum nomine Johannem de Szroda nec non rectorem ibidem. Et est finitus feria tercia post festum sancti luce per manus cuiusdam Swanthoslaij de Rogow sub anno nativitatis Cristi eiusdem Millesimo quadringentesimo vicesimo octavo etc.* Rękopis ten był własnością Stani-

[1]) Gust. Przychocki, *Accessus Ovidiani. Cracoviae 1911, p. 2, 5.*

druk
antyk
antyk
druk

sława z Dobieszewa, co potwierdza napis na pierwszej stronie: *Hic liber est Stanislai de Dobyeszewo et in eo continentur hij etc.*

Na tenże wiek XV przypada już konkretna wiadomość o studjach plautyńskich w Polsce, a mianowicie notatka Filipa Kallimacha Buonaccorsi o Grzegorzu z Sanoka: „Zresztą nie tylko on sam, ale i wszyscy inni uczeni tak wysoko cenili jego talent, że jaką kto tylko książkę nieznaną znalazł, niósł ją do niego w mniemaniu, że on wszystko łatwo wytłumaczy. I tak między książkami, których mu wiele codziennie przedkładano, znalazł niektóre komedje Plauta; ich dowcipem i żywością tak był porwany, iż nietylko codziennie poświęcał się ich czytaniu, lecz nawet zaczął pisać na ich wzór nową komedję. Przerwał następnie to zajęcie, zmuszony udać się do Włoch...“ [2]) Wiadomość ta brzmi wprawdzie nieco podejrzanie, ale w każdym razie charakterystyczną jest rzeczą, że pierwsza konkretna wzmianka, dotycząca początków polskiego dramatu świeckiego, do Plauta właśnie się odnosi.

W w. XVI, nawet w samych jego początkach wykładają już Plauta na Wszechnicy Jagiellońskiej. I tak w r. 1509 czyta Mateusz Krawiec z Olkusza *(Mathias Sartor de Ilkusch)* „pierwszą komedję Plauta“ (t. j. „Amfitrjona“).

Tę samą być może komedję Plauta *(commoediam Plauti)* czytają również: w r. 1513 Ambroży de Baruth, w r. 1535 Jan Dobrosielski z Sandomierza, który później wykłada również i Terencjusza, a już napewne „Amfitrjona“ czyta w r. 1536 Jan Biesiekierski z Biesiekierza.

Później zakres wykładów plautyńskich się rozszerza, gdyż w r. 1540 słyszymy o Adamie Zaborceusie z Chęcin, że wykłada „komedje Plauta“ *(commoedias Plauti)* przez cały rok, a w r. 1542 czyta Piotr ze Sambora nawet komedję *Casina*[3]). Z r. 1545 pochodzi dość zagadkowa wiadomość o polskich drukowanych przekładach Plauta i Terencjusza. Według Jochera [4])

---

[2]) Filipa Buonaccorsi Kallimacha Życie i obyczaje Grzegorza z Sanoka, arcybiskupa lwowskiego. Przekład polski z oryginału łacińskiego. Poprzedza Spór o Grzegorza z Sanoka przez prof. dr. Tadeusza Sinkę. We Lwowie 1909. Staraniem Kółka Filologicznego we Lwowie. Rozdz. V — VI. Str. 26—27. [3]) Wiadomości, zaczerpnięte z *Liber diligentiarum* z lat 1487—1563, w Archiwum do Dziejów literatury i oświaty w Polsce. Tom IV, Kraków 1886. [4]) Adam Jocher, Obraz bibljograficzno-historyczny literatury

komedji *Mercator*, dziś przechowywany w *Ossolineum* (N. 12595); czytamy tam na wstępnej karcie rękopiśmienną notatkę: *Ego sum possessor huius libri Matyas Crassowski Anno Domini 1576*— i sześciowiersz, kończący się słowami:

Si vis videre dominum nostrum Jesum Christum
Noli furare librum istum.

Plautus w tym czasie zresztą nie jest już bynajmniej obcy polskim humanistom i tak np. kanclerz i hetman w. kor. Jan Zamoyski w mowie, wygłoszonej na sejmie w Warszawie r. 1605 (między innemi) przeciwko awanturniczej wyprawie z Dymitrem Samozwańcem do Moskwy, powiada: „Dziś niektórzy ichmość mimo woli stanów wtargnęli do Moskwy, jakiegoś Dymitra na tron prowadzą! Słyszeliśmy, że ten Dymitr był zadłabiony, dziś znowu żyje! Cóż to? Czy jaką komedją Plauta lub Terencjusza grają przed nami? Wszystko to ciężkie kłopoty na Rzeczpospolitą sprowadzić może“ [5]).

Nic dziwnego, skoro Zamoyski w czasie swych studjów paryskich słuchał także i sławnego Turnebusa [6]), który tak wielkie położył zasługi na polu studjów plautyńskich i w tym duchu zapewne na uczniów swoich oddziaływał [7]).

Z otoczenia Zamoyskiego pochodzi najciekawszy w Polsce objaw zamiłowań plautyńskich: „Potrójny z Plauta“ Piotra Cieklińskiego [8]).

„Potrójny“ jest bardzo zręczną przeróbką plautyńskiego „Dnia Trzygroszowego“ *(Trinummus)* w tym sensie, że z grecko-rzymskiej sztuki powstała o 900 przeszło wierszy dłuższa komedja na

[5]) Wybór mów staropolskich zebrał Ant. Małecki, Kraków 1860, str. 98. Notatkę tę zawdzięczam Stanisławowi Łempickiemu, najlepszemu znawcy Zamoyskiego. [6]) Stanisław Łempicki, Działalność Jana Zamoyskiego na polu szkolnictwa 1573—1605, Kraków 1922, str. 25. [7]) Turnebus posiadał słynny, a zaginiony dziś rękopis plautyński, t. z. *codex Turnebi* (W. M. Lindsay, The codex Turnebi of Plautus, Oxford. 1998). Był on pierwszym wybitnym francuskim krytykiem tekstu plautyńskiego i autorem cennych *Adversaria* (Gudeman Alfred, Grundriss der Geschichte der klassischen Philologie, Leipzig und Berlin 2 1909, str. 189). [8]) Potrójny z Plauta Piotra Cieklińskiego 1597, wydał Jan Czubek w Krakowie 1891.

*) Dr. Artur Benis. Materyjały do historyi drukarstwa i księgarstwa w Polsce, I. Inwentarze księgarń krakowskich Macieja Scharffenberga i Flaryana Unglera, w Archiwum do Dziejów Lit. i Osw. w Polsce, tom VII, Kraków 1892 str. 1-71; II. Inwentarze bibljotek prywatnych, str. 202-240.

wspomina Jan Losorsky w przedmowie do komedji czeskiego pisarza [Mikołaja] Konacza [z Hodisztkowa] p. t. *Judith*, wydanej w Pradze w r. 1547, ale datowanej r. 1543, o tem, że „Polacy [illegible]

F Być może jednak, że ta pewien ślad tych przekładów uważać można wymieniony w inwentarzu książek Macieja Szarffenberga z r. 1547, wśród polskich druk[ów], egzemplarz komedyj Terencjusza,[1] ~~Benis 1892~~ a odnalezienie dawnych polskich druków (jak wskazują na to przykłady) jest rawne jeszcze możliwe.

a mianowicie: *Amphitruo* (1530), *Mercator* (1531), [illegible]

Są to małe książeczki, drukowane u Szarfenberga w Krakowie, dla użytku studentów przez Franciszka Mymerusa, który, jak to widać z przedmowy do „Amfitrjona", dedykowanego kasztelanowi krakowskiemu i kanclerzowi koronnemu Krzysztofowi Szydłowieckiemu, miał zamiar wydać całą serję komedyj plautyńskich: *visum est comoediam hanc Plauti primam sub nomine tuae magnificentiae ab aliis seorsum impressam in manus studiosorum in Enchiridii forma emittere... Accipe igitur magnificentissime domine Amphitryonem... donec et aliae sub nominis tui auspitio publicentur.* Mymerus wierzył, że komedje plautyńskie są najlepszą drogą do poznania świata rzymskiego i na początku edycji *Mercator* pisał *ad Lectorem:*

Qui flores et amoena prata agelli
Rhomani cupit assequi, diserta haec
Huic Comoedia praebet ecce normam,
Parvo temporis ut venire possit
Summam ad (curriculo) eruditionis.
Nam certe est salibus referta doctis
Et verbis elegantibus renidet
Sacris luxurians ubique gnomis.

Przypuszczać należy, że Krzysztof Szydłowiecki, u którego sławi Mymerus *authorum nobilissimorum frequentem lectionem*, znał także dobrze i dedykowanego mu Plauta, podobnie jak później Maciej Krassowski, do którego należał egzemplarz

i nauk w Polsce od wprowadzenia do niej druku po rok 1830 włącznie, Wilno 1840, tom I, str. 143—144.)

[1] Dr Artur Benis, m. pod. niżej, str. 18.

— Oryginału czeskiego zbadać nie mogłem, gdyż na proś[illegible] [illegible]ersyteckiej w Warna[illegible]wie o wypożyczenie dzieła Konacza, odpowiednia Bibl[illegible] w Pradze odmówiła. Dzięki interwencji prof. M. Szyjkowskiego, udało mi się jedy[nie] uzyskać od p. Dra J. Boreckiego, dyrektora Bibl. Uniw. w Pradze, odpis tytułu i części przedmowy, co niżej podaję: (dzieła i) „Judyth. Hra z Hystorij Judyth Pilnie wybraná: A Rykmy mijrnymi tuto sepsaná. Abychom se w neprawostech poznali: A za smilowánij k Bohu wolali. Aby nepřátely odwratil od nás: Přewkrutné wtento nebezpečný čas. Léta Páně M D X L VII. ---- A zwlásstě poněwádž někdy Římané Wlaskau swau řečij přirozenau / vmějijce wssak Latinskau / pro wzdělánij obecného dobrého mnohé wěcy spisowali / yako Petrarcha / Bocatius / Dantes / y ginij / a do dnessnijho dne spisugij. Niemcy také tijm swým drsnatým sstandrownym yazykem / kteraké Hystorye spisugij přidijmá. Co pak Poláçy činij / kteřijž někdy dosti málo neb nic swau řečij přirozenau psáti neuměli / ale cyzý Latinské ~~=~~ kržijwati musyli / Giž pak nynij netoliko prosté rozprávky spisugij / ale rykmy mijrnými hry rozličné znamenitých Poetuow kratochwijlných Therencia a Plauta swým tijm hrubým a neohybeným Glagolem tiskuau a na swětlo wynasegij. Y to také gá znamenage kterakú tí národowé o rozmnoženij yazyku sweho přirozeného péčí a owzdělánij obecného dobrého magij." — Nie jest jednak wykluczone, że przedmowa Konacza zawiera jeszcze inne ciekawe uwagi odnoszące się do Polski.

wspomina Jan Losorsky w przedmowie do komedji czeskiego pisarza [Mikołaja] Konacza [z Hodisztkowa] p. t. *Judith*, wydanej ... Pradze w r. 1547, ale datowanej r. 1543, o tem, że „Polacy ~~... spokojnemi~~ (...ami) gry rozliczne znamienitych poetów krotochwil... Terencjusza i Plauta, swym, tym grubym i nieokrzesanym ...iem drukują i na światło wynoszą". Wiadomość ta miała rze... pochodzić od brata Konacza, który był w Polsce, ale jak ...r zaznacza, nie udało mu się tej wiadomości w żaden sposób ...dzić. F

W związku zapewne z wykładami na Uniwersytecie Jagiel...m powstają pierwsze polskie edycje komedyj plautyńskich, a mianowicie: *Amphitruo* (1530), *Mercator* (1531), *Casina* (1543). Są to małe książeczki, drukowane u Szarfenberga w Krakowie, dla użytku studentów przez Franciszka Mymerusa, który, jak to widać z przedmowy do „Amfitrjona", dedykowanego kasztelanowi krakowskiemu i kanclerzowi koronnemu Krzysztofowi Szydłowieckiemu, miał zamiar wydać całą serję komedyj plautyńskich: *visum est comoediam hanc Plauti primam sub nomine tuae magnificentiae ab aliis seorsum impressam in manus studiosorum in Enchiridii forma emittere... Accipe igitur magnificentissime domine Amphitryonem... donec et aliae sub nominis tui auspitio publicentur.* Mymerus wierzył, że komedje plautyńskie są najlepszą drogą do poznania świata rzymskiego i na początku edycji *Mercator* pisał *ad Lectorem:*

Qui flores et amoena prata agelli
Rhomani cupit assequi, diserta haec
Huic Comoedia praebet ecce normam,
Parvo temporis ut venire possit
Summam ad (curriculo) eruditionis.
Nam certe est salibus referta doctis
Et verbis elegantibus renidet
Sacris luxurians ubique gnomis.

Przypuszczać należy, że Krzysztof Szydłowiecki, u którego sławi Mymerus *authorum nobilissimorum frequentem lectionem*, znał także dobrze i dedykowanego mu Plauta, podobnie jak później Maciej Krassowski, do którego należał egzemplarz

i nauk w Polsce od wprowadzenia do niej druku po rok 1830 włącznie, Wilno 1840, tom I, str. 143—144.)

) Dr Artur Benis, m. podr. niżej, st. 18.

—Oryginału czeskiego zbadać nie mogłem, gdyż na prośbę Biblioteki Uniwersyteckiej w Krakowie o wypożyczenie dziełka Konacza, odpowiedziała Biblioteka Uniwersytecka w Pradze odmownie. Dzięki interwencji prof. M. Szyjkowskiego, udało mi się jedynie uzyskać od p. dra J. Boreckiego, dyrektora Bibl. Uniw. w Pradze, odpis tytułu i części przedmowy, co niżej podaję: (dziełu i) „Judyth. Hra z Hystoryj Júdyth Pilnie wybraná: A Rykmy mijrnymi tuto sepsaná. Abychom se w nepráwostech poznali: A za smilowánij k Bohu wolali. Aby nepřátely odwratil od nás: Přeukrutné wteuto nebezpečny čas. Léta Páně M D X L VII. ---- A zwlásstě ponewadž někdy Římané wlaskau swau řečij přirozenau/ vměgijce wssak Latinskau/ pro wzdělánij obecného dobrého mnohé wěcy spisowali/ yako Petrarcha/ Bocatius/ Dantes/ y ginij/ a do dnessnijho dne spisugij. Niemcy dijmá. Co pak Poláci činij/ kteřijž někdy dosti málo neb nic swau řečij přirozenau psáti nevměli/ ale cyzý Latinské wzijwati musyli/ Giž pak nynij netoliko prosté rozprávky spisugij/ ale rykmy mijrnými hry rozličné znamenitých Poetuow kratochwijlných Therencia a Plauta swým tijm hrubým a neohybeným Glagolem tiskuau a na swětlo wynassegij. Y to také yá znamenage kterakú ti nárzodowé o rozmnoženij yazyku swého přirozeného péči a owzdělánij obecného dobrého magij." — Nie jest jednak wykluczone, że przedmowa Konacza zawiera jeszcze inne ciekawe uwagi odnoszące się do Polski.

F 317

jest w tej epoce zresztą chętnie czytany, jak na to wskazują egzemplarze jego komedyj, wymieniane nietylko w inwentarzach księgarń krakowskich, jakoto Macieja Szarffenberga i Floryana Unglera z r. 1547 i 1551 („Comediae Plauti”, „Sententiae Plauti”, „Plauti Cassina”) ale także i w zbiorach prywatnych, n.p. w inwentarzach puścizny Wacława lekarza z r. 1546 („Comediarum Plauti liber”), Heleny Gaterczyny z r. 1549 („Sententiarum ex comoediis Plauti”) Andrzeja z Opoczna z r. 1550 („Plautus”), Jerzego Morsztyna z r. 1550 („Plauti comoediae”), Erazma Lipnickiego z r. 1553 („Plautus”).+) ~~(Bernis 1892)~~. Znają go też oczywiście dobrze polscy humaniści i tak n.p. (19

wskroś polska, w niektórych tylko drobnych szczegółach odbiegająca od życia polskiego. Ciekliński trzymał się wprawdzie naogół oryginału, z którego przetłumaczył wszystko prócz dwudziestu kilku wierszy, ale z wielką swobodą przerobił wszystkie specyficznie greckie czy rzymskie szczegóły łącznie z nazwiskami osób na czysto polskie. I tak rzecz cała dzieje się nie w Atenach, ale „pod zjazd szlachty na rocech we Lwowie“ (Lwów gra ważną rolę u wszystkich ludzi z Zamościa); bohater sztuki, młody utracjusz (u Plauta *Lesbonicus*), ma na imię Pangracz i jest synem Skarbka (*Charmides*) herbu Habdank; jego przyjacielem jest również szlachecki syn, Szczęsny Złotogrodzki (*Lysiteles*, syn Filtona), a opiekunem Pangracza w nieobecności ojca jest Dobrochowski (*Callicles*), który ma za przyjaciela zacnego Sędzisławskiego (*Megaronides*). Wierny sługa Pangracza (niewolnik *Stasimus*) zwie się Wójtowic, a najęty darmozjad (*Sycophanta*) jest tutaj „prokuratorczykiem“, czyli pośledniejszym „prawomędrcem“ (adwokatem) z okazji roków sądowych i zwie się Pierczyk.

Stosownie do tego środowiska starożytne pojęcie „wolny“ (*liber*) tłumaczy Ciekliński stale jako „szlachcic“, „niewolnik“—jako „chłop“, „kmiotek“; zamiast bogów i bóstw jest oczywiście Pan Bóg i aniołowie; *Acheruntis ostium* przetłumaczono jako „uście do piekła“ (w. 953); zamiast Syryjczyków i Kampańczyków są „Tatarzy i Mazurowie“ (w. 974—), zamiast konkubiny jest „Nastka z przedmieścia“ (w. 1261); mąż, chcący się na chwilę uwolnić od żony, wysyła ją „do kościoła na pacierze“ (w. 1418); służący, wysyłany u Plauta do portu, gdzie ma znaleźć statek, na którym przybył Charmides, u Cieklińskiego ma „biec rychło na gościniec, prosto na przedmieście Krakowskie, bo idzie tam wóz z rzeczami i wiezie go furman z Lublina“ (w. 1931). Jeśli między obywatelami plautyńskiej sztuki jest mowa o handlowych przedsięwzięciach, któremi przecież szlachcic się nie parał, to Ciekliński zastępuje to zręcznie innemi, godnemi tego stanu sprawami. I tak to, co mówi Filto do Lysitelesa:

F. Przecież chyba miał majątek? L. Miał. F. Więc jak go stracił:
Czy w państwowych przedsiębiorstwach, czy może w zamorskich?
W zwykłym handlu mienie stracił, czy na niewolnikach? [9]
(Trin. w. 330—)

---

9) Wszystkie przekłady Plauta pochodzą od autora tej rozprawy.

wygląda całkiem inaczej w ustach Złotogrodzkiego:

Z. Miał imienie?
S. Miał. Z. Jakoż je utracił? bawił się żołnierką,
Lub innemi służbami Rzeczypospolitej?
Obrócił na ojcowskie długi, albo jego
Dłużnicy zawiedli go? czy siostrom na posag
Wydał? czyli pogorzał? na czym wżdy utracił? (w. 489)

Tłumaczenie samo jest naogół wcale wierne i pomimo całej zresztą swobody przeróbki trafnie oddaje myśl oryginału; przyczem podkreślić należy dążność do piękna i niezły smak estetyczny Cieklińskiego w doborze wyrażeń, zwłaszcza w zwrotach o moralnej tendencji. Oto przykłady:

qui animum vincunt, quam quos animus, semper probiores cluent (w. 312)

...zawsze ci ujdą lepszymi
U mądrych, którzy umysł swój zwyciężą, niźli
Których żądza zwycięży, zhołduje, zniewoli. (w. 455—)

qui ipsum se contemnit, in eost indoles industriae (w. 322)

Grunt baczenia założył, kto się nie wysoko
Niesie. (w. 475—)

di divites sunt, deos decent opulentiae
et factiones, verum nos homunculi,
salillum animai qui quom extemplo emisimus,
aequo mendicus atque ille opulentissimus
censetur censu ad Acheruntem mortuos. (w. 490—)

Bóg jest bogaty, możny i samemu tylko
Możność trzeba przyczytać: ale my, ludkowie,
Gdy duszyczka z nas wyńdzie, która ciała nasze
Jako sól zadzierżywa, ciało każde martwe
Tak ubogiego, jako bogatego człeka
W błoto i robaki się obróci, a tego
Rozumy, dostojeństwa, skarby nie obronią. (w. 872—)

Nawet i swoisty żart językowy udatne u Cieklińskiego znajduje odbicie: Plautyński Sykofanta mówi do Charmidesa:

...nihil agis;
proin tu te, itidem ut charmidatus es, rusum recharmida! (w. 976—)

Nic z tego przeto: jakoś się w skok w Skarbka obuł,
Tak się zaś z Skarbka wyzuj! (w. 1728—)

Jak tam był obraz z wdziania i zdjęcia stroju (chlamydy), tak tu trafnie użył Cieklński analogji z wdziania i zdjęcia obuwia.

W tem przemienianiu wartości oryginału łacińskich na polskie poszedł zresztą Ciekliński drogą, wskazaną przez samego Plauta w jego przeróbkach sztuk greckich; nieraz w „Potrójnym" obserwować można te fazy, jakie przeszło dane pojęcie. I tak grecką wzmiankę o jakiejś wpływowej osobistości zastąpił Plautus nazwą najwyższej rzymskiej magistratury:

quid? te dictatorem censes fore? (w. 695),

która u Cieklińskiego w polską przyoblekła się szatę:

...Cóż? mniemasz, że Lwowskim
Albo przeto Samborskim starostą zostaniesz? (w. 1264—)

Innym razem grecki jakiś motyw świętokradztwa zastąpił Plautus czysto rzymskiem pojęciem o zerwaniu wieńca z głowy posągu Jowisza kapitolińskiego:

...si te surrupuisse suspicer
Iovi coronam de capite ex Capitolio
quod in columine astat summo... (w. 83—),

co znów Ciekliński na polską i chrześcijańską oddał modłę:

Gdybym ja chciał o tobie robić podeźrzeniem,
Żeś onegda z kościoła porwał kielich złoty... (w. 114—)

potwierdzając tem samem zapowiedź swoją, podaną w prologu:

Filemo ją po grecku napisał i przezwał
Thesauron językiem swym. Tę do starorzymskiej
Mowy Plautus przeniosszy, Trinummem mianował;
A ten, co ją do rzeczy i do czasów naszych
Teraźniejszych stósował, nazwał ją Potrójnym... (w. 21) *)

Miarą swobody, z jaką Ciekliński poruszał się wobec motywu przejętego, stosując go „do rzeczy i do czasów naszych", mogą być np. ustępy o „plotkarzach", tudzież o tej przedziwnej „podróży zagranicznej" z opowieści Pierczyka, które podaję w mojem tłumaczeniu i przeróbce Cieklińskiego:

Plautus:

Co kto tylko pomyślał, albo ma pomyśleć,
To oni wszystko wiedzą; oni wiedzą o tem,
Co król szepnął królowej, do ucha; ci wiedzą
O czem Jowisz sam mówił ze swoją Junoną;
Choć czego niema nawet, lub nawet nie będzie,
To oni przecież wiedzą! A czy to jest słusznie,
Czy niesłusznie, gdy chwalą, albo obwiniają

*) Później, w czasach Stanisławowskich, powtórzy tę samą zasadę Ks. A. Czartoryski, zalecając autorom dramatycznym, korzystającym z „dzieł cudzoziemskich", żeby „plantę zatrzymawszy, może i intrygę, wyprowadzali tak jedną jak drugą przez osoby, zachowujące krajowe obyczaje". M. Szyjkowski, Dzieje Komedji polskiej w zarysie, Kraków 1921, str. 21.

Kogokolwiek — to jest im całkiem obojętne,
Byle tylko to wiedzieć, co im się spodoba! (w. 206—)

Ciekliński:

Którzy postawę czynią i... że wszystko wiedzą,
Co kto myśli i o czym myślić ma; że wiedzą,
Co król królowej powie do ucha; że wiedzą,
Co w Kalekucie, co się w Ameryce dzieje,
Co poszty i nowiny ze wszych ziem miewają,
Nakoniec, co sam w niebie Bóg archaniołowi
Michałowi rozkaże; i to, co nie było
I co było, wszystko ci udają, że wiedzą.
Słusznie-li, fałszywie-li, winują lub chwalą,
Nie dbają, byle co chcą, udali, że wiedzą. (w. 315—)

Plautus:

Charmides.
Gdzież on sam?
Darmozjad.
A — został jeszcze; tam... u Radamanta
Wśród Kerkopów......
Charmides.
Ale słuchaj, odpowiedz mi przecież,
Gdzieżeś bywał?
Darmozjad.
W strasznie dziwnych i cudownych krajach!
Charmides.
Chciałbym słyszeć, jeśli łaska.
Darmozjad.
Owszem, sam chcę mówić:
Czarnem Morzem przybiliśmy naprzód do Arabji —
Charmides.
Czarne Morze jest w Arabji?
Darmozjad.
Jest — tylko nie w tamtej,
Gdzieto rodzi się kadzidło, ale tam, gdzie rośnie
Piołun i to „ziele kurze".
Charmides (do siebie).
Ależ to frant sprytny! (w. 927—)

Ciekliński:

Skarbek.
Ale kędyż wżdy on jest?
Pierczyk.
Jużem go odjechał
W Straszborku...

S k a r b e k.
Cóż ty powiadasz?
P i e r c z y k.
Co?
S k a r b e k.
Pytam cię, na którycheś miejscach był?
P i e r c z y k.
Na barzo
Dziwnych i rozmaitych.
S k a r b e k.
Radbym słyszał, jéślić
Nie przykrzy się.
P i e r c z y k.
I owszem, powiem z wielką chęcią.
Naprzód pojechaliśmy morzem do Paryża
Od Malty. Tam, wysiadszy na ląd, najęliśmy
Sobie koni, biorąc się ziemią ku Angliej.
Trzy mile za Kalesem ochromiał koń panu;
Musiał się nazad wrócić i ku wieczorowi
Nazajutrz był w Straszborku; stamtąd mnie odprawił.
S k a r b e k.
Miły bracie, azaż jest morze pod Paryżem?
P i e r c z y k.
Jest — by tak łatwo za Kalesem było ku Angliej,
Nie ochromiałby nam koń, ale tam droga
Barzo jest kamienna.
S k a r b e k (do siebie).
Osobny to człowiek:
Temuby położenie świata dać drukować! (w. 1647--)

Niezrozumienia lub nieporozumienia przy tłumaczeniu trafiają się Cieklińskiemu bardzo rzadko, a wynikły z pewnością przedewszystkiem z ułomności tekstu plautyńskiego, którym rozporządzał.

Cieklińśki nie zadowolił się jednak tym, choć tak swobodnym przekładem, ale poszedł jeszcze dalej, dodając z u p e ł n i e s a m o d z i e l n i e c a ł y s z e r e g s z c z e g ó ł ó w i m o t y w ó w r o d z i m y c h, będących zwłaszcza w ścisłym związku z współczesnem życiem polskiem i jego najwybitniejszemi objawami. Nawiązuje on przytem wcale zręcznie do danej sytuacji: i tak wzmianka w w. 1356 o otwarciu listów „na cle, na granicy" *(apud portitorem*, w. 794) daje mu okazję do wycieczki na „celników z swoimi ogarami żydkami", którzy nawet szlachcie, „wolnej od wszelkich ceł" nie przepuszczają (w. 1359); Dobrochowski, mówiąc

o wychowaniu synów Skarbka, który „nie pisywał sam nigdy i przeto syna, któryby umiał pisać, radby był miał“, podaje niezmiernie żywy i ciekawy obraz całej edukacji syna szlacheckiego i złego wpływu rozmaitych wykpigroszów wielkomiejskich, „burkowników“, co „we Lwowie zwykli stroić młode panięta i z wiosek ich na szczyk wyprawować“ (w. 199); Złotogrodzki, zdecydowawszy się na małżeństwo syna ze Skarbkówną, „dzieweczką cnotliwą, pokorną, urodziwą, w starożytnym domu szlacheckim urodzoną, a co też nie mniejsza, w skromności wychowaną, chocia niebogatą“ — wypowiada długą i niezmiernie dla ówczesnych pań naszych charakterystyczną tyradę przeciw zbytkowi i rozrzutności żon posażnych:

...postrzegłem się w tym, że bogate żony
Zwykły więc pospolicie w domy mężów swoich
Wnaszać zbyteczne stroje, wydatki niezmierne,
Widzimy, że dziś panie świecą się drogiemi
Altembasy, puntałmi, perłami, klenoty.
Za przodków i rodziców naszych i za naszych
Już też dawniejszych czasów bogata szlachcianka
Dosyć miała, gdy wzięła od rodziców swoich
Parę pektoralików, a choć jeden krzyżyk
Od męża; więc miewała dwoje zawieszenie,
Trzecią obzdłuż piszczałkę z rubinem dla dzieci.
Dalej, Boże zawaruj, napierać się było.
W powszedni dzień w letniczku, w koszuleczce białej
A snoreczka na szyi: teraz miary nie masz
I nie masz ich wymysłom i utratom końca.
Daj mi to, moje serce, jeśli mnie miłujesz,
Mówi nocna kukułka, jeszcze o to proszę.
Moje drogie oczeńki. A on: weźmi, co chcesz.
Jak skoro go nachyli, już, co chce, uprosi.
Zatem co tej gawiedzi w domu się namnoży!
To już będą ochmistrze, baby i służbiste,
I służbistych służbiste i tych też służbisie;
To szwaczki, to haftarki, dziewczęta, chłopięta,
Chłopiąteczka: wszystko to łuszczybochenkowie
I wysysobeczkowie, wysysokufowie;
Nuż karłowie, kotkowie, papużki, pieskowie.
Gdy przyjdzie do połogu, nie wiedzieć, co pierwej
Powiedać: zbytek zbytku, koszt kosztu popycha.
Uźrzysz tam niderlandzkie opony na ścianach
I kobierce adziamskie i włoskie szpalery i t. d.

(w. 639—)

Jakkolwiek wszystko to taką tchnie prawdą, że z pewnością przedewszystkiem z życia jest wzięte, to przecież uderzające podobieństwo (nawet dosłowne miejscami) do sławnej tyrady Megadora ze „Skarbu" *(Aulularia)* Plauta (w. 497—) na stale w komedji „nowej" greckiej i rzymskiej piętnowaną „żonę posażną" *uxor dotata*, każe nam przypuszczać, że bezpośrednią podnietą Cieklińskiego był przecież ten właśnie ustęp, zaczynający się od słów:

Jużby żadna nie rzekła: wszak posag ci wniosłam
Znacznie większy, niżeli cały twój majątek!
A zatem mieć powinnam purpurę i złoto,
Służące, pokojówki, muły, poganiaczów,
Chłopaków na posyłki, powozy na wyjazd!...
Bo teraz, gdy gdzie przyjdziesz, więcej widzisz wozów
W domu, niźli gdzie na wsi, kiedy zajść na folwark.
Lecz to jest jeszcze dobrze — lecz gdy płacić przyjdzie:
Ot, tu stoi folusznik, hafciarz, złotnik, wełniarz,
Handlarze od koronek, handlarze od koszul,
Weloniarze, farbiarze od wosku, fjoletu,
Fachowcy od rękawów, to znów perfumiarze,
Handlarze od płócienek, szewcy od trzewików i t. d.
(w. 497—)

Pierwsze słowa powyższej tyrady Megadora plautyńskiego pojawiają się nawet w bardzo zbliżonej przeróbce w dalszej części monologu Złotogrodzkiego, gdzie czytamy:

Toć czasem żona z sobą bogata przynosi,
Mając to, choć niesłusznie po sobie: A tyleś
Wziął po mnie, nie wiem, czemu nie miałoby tak być.
(w. 694—)

Natomiast wzmianka u Cieklińskiego o „nocnej kukułce", która przecież niezbyt nadaje się do określenia prawowitej małżonki, pochodzi znów z „Dnia Trzygroszowego" *(Trinummus)*, a to z monologu Lysitelesa, piętnującego chciwość heter:

...da mihi hoc, mel meum si me amas si audes,
ibi ille cuculus: ocelle mi, fiat: et istuc et si amplius vis dari dabitur.
(w. 243—)

co Cieklński wyżej, w analogicznym występie Szczęsnego (w. 340—) celowo opuścił.

Służący hulaki Lesbonika-Pangracza przypomina mu sumę, wydaną na miłostki:

quid, quod dedisti scortis? (Trin. w. 412)

A tego nie rachujesz, coś w karty i kostki
Przegrał, coś rozdał szkortom? („Potrójny" w. 718—).

Cekliński korzysta z tej sposobności, by w usta służącego Wójtowica włożyć zupełnie oryginalną, bardzo ostrą i drastyczną reprymendę młodego pana za jego niszczącą zdrowie rozpustę i rujnujące wydatki „na panienki" czyli „okunie hiszpańskie" „z przedmieścia halickiego":

Zdobyłeś się, dostałeś od nich za niemało
Jeszcze więcej; bo na cię uderzyło było
Daleko więtsze wojsko, niż orda tatarska.
Ledwiem je żywym srebrem odpędził od ciebie.
Wysechłeś, skrzywiłeś się, zbladłeś, z gębyć śmierdzi i t. d.
(w. 719—)

Strofowanie tegoż Pangracza przez wzorowego młodzieńca, Lysitelesa-Szczęsnego, który przypomina mu dobre imię jego przodków:

itan tandem hanc maiiores famam tradiderunt tibi tui
ut virtute eorum anteperta per flagitum perderes?
(Trin. w. 642—)

nabiera w ujęciu Ceklińskiego typowo polskiego zacięcia szlacheckiej dumy rodowej:

...Taką wziętość twoi
Przodkowie, oni zacni Habdankowie, tobie
Zostawili, żebyś to, czego oni ciężkim
I krwawym potem swoim, dzielnością i męstwem
Dostali, wysłużyli i zagarłowali,
Na zbytkach, wszeteczeństwach, rozpuście utracił?...
...Twój ociec, dziad, pradziad,
Starożytni szlachcicy polscy, jako mieszkać
Tu w tych krajach poczęli, czyniąc ustawicznie
Ręką swoją z pogany, gościniec ci prosty
Przetarli do wszystkiego, któryś ty sam sobie
Zatrudnił... (w. 1095—)

a że szałaputa Pangracz ma jakieś pokusy zostania posłem i łowienia ryb w mętnej wodzie zamieszek elekcyjnych, przeto Cekliński wkłada w usta Szczęsnego gorące słowa zachęty, by raczej służbą żołnierską z moralnego upadku i nędzy się ratował:

...Jedź radniej na żołnierską. A to
Król się teraz na Moskwę bierze i tam w pracach

Lepsze zdrowie będziesz mieć, gdy zaniechasz biesiad,
Wszetecznic, próżnowania... (w. 1116—);

Ostro krytykując przy tej okazji „płone obietnice Monlu“ i innych spekulantów elekcyjnych „po odjeździe Henrykowym“, wypowiada piękne, podniosłe, miłością ojczyzny i troską o jej los obecny tchnące słowa:

Statecznością, szczerością, Pangraczy, iść trzeba,
Pracej swej dla ojczyzny i krwie nie żałować:
Takowy przystęp zawsze lepszy do wysługi
I do zacności bywa; takowa wysługa
I sławna jest, i trwała i do potomstwa się
Podawa z ręku do rąk aż na wieczne czasy.
Postawne, słowne służby, może być, że jako
Woda, mrozem ujęta, albo śnieg, od wiatru
W zamieci podniesiony i na kupę wzdęty,
W niewczasie jakim trudnym rzeczypospolitej
Jakoby zimie potrwa; ale zaś na wiosnę
Roztaje. Z hańbą zawsze wiek swój każdy taki
Skończywał i potomstwo jego z wymysłów się
Jego nie ucieszyło... (w. 1167—)

Tenże związek z aktualną sytuacją okazuje dygresja Skarbka, który, wróciwszy z zagranicy, opowiada o wielkich swych nadziejach, pokładanych w wojennych zamierzeniach nowo obranego króla, o złem wrażeniu, jakie robiły zagranicą zamieszki elekcyjne, i piętnuje oporność szlachty wobec planów królewskich (w. 2033—).

Związek zaś z toczącemi się właśnie we Lwowie rokami sądowemi zaznaczył Cikliński wstawką w roli Pierczyka, który, wychodząc na scenę, określa swój zawód jako „spraw ludzkich u sądu zawiedacza“, któremu „im sprawa niesprawiedliwsza i gorsza, tym lepiej“, i wyraża jedynie obawę, że za dużo tu we Lwowie znajdzie kolegów, „a po chwili więcej ich będzie, niż pieniaczów“ (w. 1504).

Wszystkie te dodatki i wstawki, wśród których nie brak nawet wzmianki o nieodstępnym w otoczeniu szlachcica żydzie (w. 789), poza wprowadzeniem pewnych swojsko polskich rysów w charakterystykę danych osób i stosunków nie zmieniały jednak zasadniczo niczego w całym toku sztuki plautyńskiej; Ciekliński jednak i tutaj zaznaczył silnie swą indywidualność i dążność do

jak najdokładniejszego spolszczenia komedji, a to przez odpowiednie zmiany w samej fabule:

Imć Pan Skarbek, jako szlachcic, nie jeździ zagranicę w celach handlowych, tak jak Charmides plautyński: to też u Cieklińskiego motywem wyjazdu jest umieszczenie drugiego, młodszego syna (którego niema u Plauta) w kollegjum burgundzkiem w Paryżu, a że żaden młody panicz nie mógłby w Polsce rozporządzać ojcowskim majątkiem, jak długo ojciec żyje, dlatego też u Cieklińskiego otrzymuje Pangracz wiadomość (fałszywą), że ojciec we Francji umarł, wobec czego „zaraz we wszystkie wsi tak ojczyste, jako i macierzyste wjechał" (w. 246—).

W oryginale ambitny hulaka nie chce oddać siostry za żonę przyjacielowi bez posagu i przeznacza na to ostatni kawałek gruntu, jaki posiada; stąd scena między nim a ojcem przyjaciela, starym obywatelem, któryby nawet wbrew intencjom syna na ten kawałek ziemi się złakomił, gdyby go nie był odstraszył od tego gruntu opowiadaniem zmyślonych okropności sprytny sługa młodego utracjusza (*Trin.* w. 402—). U Cieklińskiego Pangracz przecierpiałby już to, że siostrę wydaje bez posagu, ale słyszeć nie chce o tem, by szlachecka córka szła za mąż bez wyprawy i bez hucznego wesela. By zdobyć potrzebne na to pieniądze postanawia ostatnią wioskę sprzedać i to Greczynowi Filokierdowi (nie brak było wtedy greckich handlarzy w Polsce), którego postać stworzył Ciekliński najwidoczniej z jednej wzmianki w „Dniu Trzygroszowym" o greckim bankierze, wierzycielu Lesbonika:

tarpezitae mille drachumarum Olimpico,
quas de ratione dehibuisti, redditae... (w. 425—)

Tego to Greczyna odstrasza od nabycia wioski Wójtowic swem opowiadaniem o okropnościach, związanych z tą rzekomo zaczarowaną posiadłością. Każdy przyzna, jakto już zauważono [10], że scena odstraszenia przezornego handlarza od kupienia tyle nieszczęść przynoszącej wioski ma dla polskich stosunków dużo więcej prawdy i życia, niż plautyńskie odstraszanie kogoś od wzięcia za darmo dawanej mu posiadłości.

Ta postać Filokierda jest bardzo zręcznym pomysłem Cieklińskiego, bo chytry ten Greczyn czyha zarazem na kupno domu

[10]) J. Czubek w wydaniu Potrójnego, str. 12—13.

Pangracza, co ledwo w ostatniej chwili udaremnia Dobrochowski (w. 269), a jego bogata acz szpetna córka, „krótka sprośnica, mordata Greczanka", jest rywalką ubogiej a pięknej i skromnej Hanuchny, siostry Pangracza, „panienki twarzy człowieczej i wzrostu kształtnego, oczu cudnych, które człeka zdobią" — wszystko motywy przez Cieklińskiego stworzone, nieznane Plautowi.

Efekt końcowy łacińskiej sztuki, polegający na przedstawieniu ożenku owego hulaki, jako dotkliwej kary za wszystkie jego wybryki, mógłby był razić ówczesny nasz zmysł moralny; dlatego też zbył go Ciekliński krótkim ogólnikiem w przemówieniu ojca, kończąc swą komedję w sposób następujący:

Skarbek.

...Dalej ukażę ja tobie
Jeszcze drogę nietrudną do postanowienia
Twego.

Pangracz.

Uczynię ojcze, co każesz, i nigdy
W żadnej rzeczy woli twej potym nie przestąpię.

Widzimy zatem, jak skrupulatnie i gruntownie pomyślany był plan przeróbek sztuki plautyńskiej i jak wiele swobody okazał polski pisarz wobec łacińskiego oryginału. Dodajmy, że „Potrójny" ujmuje nas już samą formą zewnętrzną swego języka, który jest jędrny i barwny i na polski sposób niemal tak giętki i żywy, jak plautyński — a przyznać wypadnie, że Ciekliński potrafił tchnąć w tę grecko-rzymską sztukę tyle oryginalności, tyle ducha rodzimego, iż komedja ta, zmieniona prawie nie do poznania i na wskroś duchem polskim przepojona, stała się — pomimo drobnych usterek [11], już z samej koncepcji oryginału wynikających — jednym z najlepszych obrazów życia polskiego w końcu XVI wieku.

Słabą stroną sztuki jest jedynie jej wiersz, nierymowany trzynastozgłoskowiec, nieraz bardzo chropawy i koszlawy, często bez odczucia właściwej średniówki i istotnego rytmu, ale na usprawiedliwienie Cieklińskiego przypomnieć należy, że były to zdaje się pierwsze poważniejsze próby tego rodzaju wiersza; w „Odprawie" (1578) Kochanowskiego występuje on już w należytej formie [12].

---

[11]) J. Czubek, m. pod. str. 12—14. [12]) T. Sinko, Wiersz Iljady Staszica i polski heksametr. Język Polski VIII (1923) 2, str. 38.

Dlaczego nie opracował Ciekliński więcej komedyj plautyńskich? Być może, że Cieklińskiego powstrzymał od dalszej pracy na niwie plautyńskiej poprostu brak czasu wśród innych zajęć zawodowych i brak odpowiedniej sceny, na której jedynie te sztuki wystąpić mogły w całej pełni swej wartości. Wątpić bowiem należy, czy odstraszyła go trudność języka plautyńskiego. Ciekliński znał wprawdzie, jak się wydaje — prócz jednego „Skarbu" *(Aulularia)*—tylko „moralne" (i wcale nie najlepsze) komedje Plauta, t. j. „Dzień Trzygroszowy" *(Trinummus)* i zapewne „Jeńców" *(Captivi)*, skoro rzymskiego komika pojmuje fałszywie jako moralizatora, który nibyto chciał „wyśmiać złe obyczaje" i „Rzym opleć z rozpusty" (Dedyk. w. 31—)—ale z tłumaczenia widać, że język Plauta opanował w zupełności.

Przytem najwidoczniej znał także i język grecki—co w tym czasie należało na ogół do rzadkości, ale w otoczeniu Zamojskiego nie powinno dziwić—bo tłumaczy nieźle zwroty greckie, napotykane w „Dniu Trzygroszowym", stworzył wcale zręcznie imię chytrego handlarza Filokierda (Φιλόκερδος—„Zyskolub"), a grecki tytuł sztuki podaje nawet wzorem łacińskim w formie deklinacyjnej *(accus.)*:

huic Graece nomen est Thesauro fabulae
Philemo scripsit, Plautus vortit barbare (w. 18—)

Filemo ją po grecku napisał i przezwał
Thesauron językiem swym. (w. 21—)

Być może zresztą, że później pod wpływem Zamoyskiego, wielkiego entuzjasty greczyzny, tłumaczył nawet Arystofanesa [13]).

Ciekliński sam miał wielkie rozumienie o swej sztuce, jak świadczą jego słowa, włożone w usta Wójtowica (z częściowem przełamaniem illuzji scenicznej, co również jest typową właściwością Plauta):

...przemogła twoja komedyja
I w sporze ze wszystkimi komedyjantami
Wedle rozsądku sędziów nade wszystko inne,
Którzy są i byli, masz być uznany więtszym
I dar masz naznaczony odnieść; tak abowiem
I samo położenie, i wszystka rozprawa
Tej komedyjej, przez cię w traf przystosowana,

---

[13]) St. Łempicki, m. pod. str. 195, 296.

jak to widać n.p. ze słów Daniela Hermanna, który dedykując Zamoyskiemu swój utwór De Rana et Lacerta*) pisze m. i.: „Vidi apud Ill. Cels. v. Trinummum Plauti a Cieklinio Reg. M.tis Secretario in Polonicam linguam conversum tam apposite, tam eleganter, ut si Plautus ipse nunc viveret, mallet hac Polonica toga quam Romana indutus ab omnibus conspici" (fol. A. 4 v).

I wierszami wdzięcznymi, których żaden przedtem
Nie doszedł, obyczajów także wyrażeniem
I brakiem znamienitych słów jest ozdobiony;
Bodaj tak nasz Potrójny! (w. 1281—)

„Potrójnego" cenili jednak również i współcześni bardzo wysoko, jak świadczą o tem troski Zamoyskiego o jak najszybsze puszczenie w świat edycji z r. 1597 [14]) i entuzjastyczne epigramy, na początku tego wydania umieszczone, z których wynika, że Cieklińskiego uważano za pierwszego polskiego komika:

O komikach dawnych polskich i teraźniejszym.

Którzy zamysłu sprawy w tref nie wyprawiwszy,
Na jeden dzień wielu lat dzieje zgromadziwszy [15]),
O rzeczy i podanie ich kształtne niedbając,
Osób i zapędów serc wyrazu chybiając,
Własnych słów, gładkiej mowy i w żarciech wdzięczności
Do mowy pospolitej wierszów podobności
Nie patrząc, pisaliście: pisma w ogień dajcie,
Ani się komikami więcej przezywajcie.
Tej, w język nasz podanej, spróbuj, kto chce sztuki,
Z Stagiry i z Wenuzy dwóch mistrzów nauki. (Dedyk. w 89+)

Bo rzeczywiście droga, na którą wszedł Ciekliński, ten polski Plautus, prowadziła istotnie, jak świadczą przykłady innych narodów Zachodu, najprościej do stworzenia komedji narodowej, a nieodżałowana to szkoda, że nie szedł on dalej w tym kierunku i nie znalazł naśladowców: Nie trzebaby nam było może czekać aż na przyjście Fredry.

* * *

Studja Cieklińskiego i czas powstania „Potrójnego" wymagają jeszcze dokładniejszego zbadania. Ciekliński, który urodził się w r. 1558 w okolicy Biecza [16]), pobierał zapewne pierwsze

[14]) St. Łempicki, m. pod. str. 153. [15]) Mowa tu zapewne o dramatach łacińskich z zakresu historji rzymskiej, na dworze królewskim przedstawianych: „Kanclerz [Zamoyski] teatrem Odrodzenia bardzo się interesował i, bawiąc na wywczasach wiejskich, studentom zamojskim kazał dawać przedstawienia na tematy, wyjęte najczęściej z historji rzymskiej". St. Windakiewicz. Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej. Kraków 1921, str. 4; por. St. Łempicki m. pod. str. 146). [16]) J. Czubek, wydanie Potrójnego str. 3. Nagrobek Cieklińskiego, o którym mowi Czubek (idąc zapewne za Starowolskim, *Monumenta Sarmatarum, viam universae carnis ingres-*

*) De Rana et Lacerta Succino Borussiaco insitis, Danielis Hermanni Borussi discursus Philosophicus, Riga Livonum, Typis Nicolai Mollini, Anno 1600. Fol. A 4 verso.

nauki w szkole parafjalnej w Bieczu, począwszy od 7 roku życia (zwyczajem ówczesnym), gdzieś w latach 1565—1570 może pod opieką Mikołaja Firleya, kasztelana bieckiego, któremu później dedykuje „Potrójnego". Nie musiała to być kiepska szkoła, skoro później sam Zamoyski zabiega o pozyskanie do swej Akademji rektora szkoły bieckiej Szymona Birkowskiego, wybitnego uczonego, znającego również i język grecki [17]). Dzięki poleceniom tegoż Firleya, jak słusznie przypuszcza Czubek (m. pod. str. 4), dostaje się zapewne na dwór Zamoyskiego. Jest tedy rzeczą możliwą, że Zamoyski, który przed kilku laty właśnie (w r. 1565) [17a]) wrócił ze swych studjów zagranicznych, zajął się obiecującym chłopcem i wysłał go (ok. r. 1572) do Paryża na dalsze studja, na co zdaje się wskazują w „Potrójnym" wiersze 2015—2022, mówione przez Skarbka o swoim synu Jachniku:

...A Jachnika kędyś
Odjechał?
Skarbek.
W Paryżum go zdrowego zostawił,
W Burgundzkiem kollegium. Jać nie wiele umiem,
Ale mi powiadają, że już i tam zeszło
Na naukach: nie masz tam onych Turnebusów,
Nie masz już ani onych Karpentaryusów
I inych: co przedniejsci pomarli, o których
Przed laty słychać było.

Nie bez znaczenia zaś jest tu chyba fakt, że Jachnik, tak jak i jego ojciec, pieczętuje się Habdankiem, herbem Cieklińskich:

Szczęsny (do Pangracza, brata Jachnikowego)
...taką wziętość twoi
Przodkowie, oni zacni Habdankowie, tobie
Zostawili... (w. 1095—)

Jest wielce prawdopodobne, że wspomniana tu nazwa „Kollegjum Burgundzkiego" oznacza właśnie owo sławne Collège Royal (dopiero później tak nazwane), którego wychowankiem był sam Zamoyski, a które jeszcze przez cały wiek XVI nosiło rozmaite nazwy zależnie od lokalu, gdzie w danym czasie „królewscy lektorowie" wykładali—i tak samo dobrze jak „Kollegjum Kamera-

---

sorum... Cracoviae 1655, str. 602), nie istnieje już dziś w Bieczu, jak naocznie stwierdziłem. Por. zresztą: Teka Konserwatorów Galicji Zachodniej. Kraków 1900, str. 215. [17]) St. Łempicki, m. pod. str. 109.

[17a]) Cikliński ukończył wówczas czternasty rok życia, to jest wiek przepisany dla przyjęcia do studjów wyższych. Por. Stanisław Kot, Andrzej Frycz Modrzewski Kraków 1923, str. 1, nr 1.

ceńskiem" [18]) od założonego w r. 1331 Collège de Cambrai [19]), mogło być nazwane również „Kollegjum burgundzkiem" od założonego równocześnie z kameraceńskiem Collegium Burgundicum [20]). T. zw. Collège Royal bowiem aż do r. 1610 nie miało budynku własnego i było jedynie „basty en hommes", a nazwę Collège Royal otrzymało dopiero z początku w. XVII [21]).

W takim razie zatem Ciekliński słuchał może jeszcze starego Karpentarjusza w ostatnich jego latach (Karpentarjusz umarł w r. 1574) i kształcił się jeszcze w tradycjach szkolnych zmarłego niedawno (w r. 1565) sławnego znawcy Plauta — Turnebusa, o którym już była mowa wyżej; jego też wpływem zapewne tłumaczą się zamiłowania plautyńskie Cieklińskiego.

Alluzję do tych właśnie studjów, a nie do poselstwa rzymskiego (jak chce Czubek, m. pod str. 16) zawiera najwidoczniej przedmowa „Potrójnego", zwrócona do Firleya:

A iż do tej otwarej rzeczypospolitej
Naniesiono menice zewsząd rozmaitej,
Chciałem i ja znak swojej zabawy pielgrzymskiej
Położyć na tym groszu kuźni starorzymskiej
Zwłaszcza, że choć w nim różne srebro i robota,
Zda się, że z naszym wyszedł z pod jednego młota. (w. 13-)

Prawdopodobnie po r. 1574, po śmierci Karpentarjusza, wraca Ciekliński do kraju, na dwór Zamoyskiego i być może właśnie z jego zlecenia — Zamoyski, uczeń Turnebusa, był wielkim miłośnikiem teatru [22]) i znawcą Plauta (p. wyżej) — wziął się do tłumaczenia komedji plautyńskiej, którą prawdopodobnie czytał już w Paryżu w szkole Turnebusa. Kto wie, czy Zamoyjski, humanista całą duszą, nie zamierzał pierwotnie w myśl tradycyj klasycznych obok tragicznych nastrojów „Odprawy posłów greckich" dać swoim gościom weselnym także pogodę komedji plautyńskiej, przełożonej przez młodego studenta paryskiego — co później ~~z niewiadomych powodów~~ nie doszło do skutku.

Na ten bowiem czas powstania „Potrójnego", t. j. na lata tuż około r. 1578 wskazują wyraźne alluzje, znajdujące się w samej

---

[18]) St. Łempicki, m. pod. str. 23. [19]) Bulaeus, Hist. Univ. Paris IV, Paris 1668, str. 319. [20]) Bulaeus, m. pod. str. 235. [21]) Lefranc Abel, Hist. du Collège de France. Paris 1893, str. 236. [22]) St. Windakiewicz, m. pod. str. 4.

sztuce, które przecież, o ile miały mieć rację bytu, musiały być najzupełniej aktualne. I tak niewątpliwe oznaczenie roku 1575, jako terminu *post quem*, zawierają wiersze 2033 — 2047, mówione przez Skarbka (wrócił po roku nieobecności w. 233), o świeżym właśnie wyborze Batorego (15 grudnia 1575, *Voll. legum II. 868 — 872)*:

Albo jeśli też ten król nasz, coście go tu w mej
Niebytności obrali, będzie tak wojownym,
Jako o nim nadzieja jest...

...To wżdy jednak najlepiej zstało się, że skutek
Na tego elekcyej padł, który namniej
Dać mógł.

Na termin zaś *ante quem* wskazuje najwyraźniej wiersz 2047: „Słyszeć, żeby chciał wojować, a że mu snać wojny przekażają“, który nie mógł być powiedziany po sejmie walnym koronnym warszawskim roku 1578, kiedy to zgodnie z wolą królewską uchwalono (dn. 6 czerwca 1578) nietylko „powetować krzywdy dawne, które cierpi Rzplita spolna narodu polskiego i litewskiego od swojego nieprzyjaciela moskiewskiego“, ale też i „pewny podatek i pobór na dwie lecie“ na wojnę z Moskwą *(Voll. legum II. 980)*.

Młody wiek Cieklińskiego, który, pisząc „Potrójnego“ między r. 1575 a 1578, miał lat 18 — 20, nie może być żadną przeszkodą — jak to sądzi Czubek, który jako datę powstania utworu podaje rok 1594 lub 1596 (m. pod. str. 15 — 16) — gdyż żaden sąd młodego poety o stosunkach obyczajowych i politycznych nie przekracza przecież przeciętnej miary zwykłych i częstych wówczas uwag o moralności prywatnej i publicznej, których dość się chyba nasłuchał na dworze Zamoyskiego — a wiersz, jak to już wspomniałem, jest bardzo daleki od „doskonałego“.

Znajdujące się zaś na początku wydania z r. 1597 epigramy Jana Ostroroga, J. Szczęsnego Herburta, Andrzeja Środzińskiego— którychto mężów 19-letni Ciekliński według Czubka (m. pod. str. 15—16) „zapewne jeszcze nie znał“—mogły powstać później i do utworu były z pewnością dodane dopiero z chwilą oddawania dziełka do druku, tak że nie mogą również świadczyć przeciw wcześniejszemu napisaniu „Potrójnego“.

Zresztą już Korneli Heck[23]) na podstawie wzmianki (w w. 1473) o „Gwizie", t. j. o Henryku I, ks. Lotaryngji, zamordowanym w r. 1588, udowadniał, że „Potrójny" musiał powstać przed tym rokiem, a Karol Badecki[24]) wykazał niezbicie, że J. Ostroróg, autor wspomnianego epigramu, musiał znać „Potrójnego" przed r. 1582, gdyż w tym roku umarł[25]).

Tak więc dzięki Plautowi zyskujemy niezmiernie ważny fakt w rozwoju polskiej sztuki dramatycznej, gdyż „Potrójny", napisany w czasie między r. 1575 a 1578 — jak to już Wolfram mniejwięcej przypuszczał[26]) — okazuje się nie tylko pierwszą u nas prawdziwą komedją, ale obok „Odprawy" jednym z pierwszych wogóle dramatów Odrodzenia w Polsce.

---

[23]) Korneli Heck. Szymon Szymonowicz *(Simon Simonides)*, jego żywot i dzieła. Cz. II, Kraków 1903, str. 17, uw. 3. [24]) Karol Badecki. Kiedy Piotr Ciekliński tłumaczył „Potrójnego z Plauta"? Pam. liter. IX (1910), str. 482—484. [25]) Por. Wiktor Hahn. Rozwój poezji dramatycznej w Polsce. Cz. I. Encykl. Polska tom XXII, Dział XVIII, Cz. II, str. 14: „Potrójny z Plauta... przeróbka powstała koło roku 1582". [26]) Potrójny *(Trinummus)* Przekład Piotra Cieklińskiego, w: Dr. Jan Wolfram. Komedye Plauta. Poznań 1873, str. 382.

Natomiast w związkach rodzinnej komedji staropolskiej wieku XVI i XVII, t.j. w intermedjach i komedjach rybałtowskich, okazujących tyle punktów stycznych z farsą zachodnio-europejską, a zwłaszcza z komedją dell'arte, wpływ Plauta jest widoczny, ale raczej pośrednio. Chodzi tu, oprócz gwałtownego tempa gry, szalonej mimiki, czyli prymitywnych wogóle środków komicznych, zaobserwowanych wyżej u Plauta, przedewszystkiem o znane dobrze z komedji plautyńskich charakterystyczne dla pewnego gatunku intermedjów i komedji rybałtowskich niektóre typy, jak n.p. przebiegłego służącego (Fiś, Cuchta, Golec z uciechy p.t. „Fiś Cuchta i Wysmuniany" ~~z r.~~) natrętnego pasorzyta (Liżyczop i Dybidziban z „komedji o Lizydzie" z r. 1597), a zwłaszcza żołnierza samochwała, który jako znakomity polski fanfaron Albertus należy do tejże samej sławnej rodziny Mazurów co i plautyńscy Pyrgopolinicesowie i Antamenidesowie. Należą tu oprócz „Komedji Rybałtowskiej" (1615) sztuki takie jak n.p. „Wyprawa Albertusa na wojnę" (z r. 1590), „Albertus z wojny" (1596), „Albertus rotmistrz" (1640) i i.[1] ~~(Windakiewicz 1904, Hahn 1918)~~. Maniera charakteryzowania osób już przez imiona mówiące jest tutaj, jak to już wskazywano wyżej, również rozpowszechniona, jak w komedjach plautyńskich.

Początek XVII w. przynosi ciekawy dowód zainteresowania się Plautem Jezuitów polskich. Pogawędki Kaspra Cichockiego, plebana w Osieku (względnie Jezuity Kaspra Sawickiego) p.t. „Alloquiorum Osiecensium, sive Variorum Familiarium Sermonum libri" z r. 1615,[2] prowadzone przez autora i dwóch przyjaciół, okazują obok ogólnego oczytania w autorach klasycznych także wyraźne reminiscencje lektury plautyńskiej. Rozmawiający cytują tam „Żołnierza", „Kurkuljona", „Jeńców", „Persa", „Skarb", „Stichusa", przytaczają nadto pojedyncze słowa z tychże komedyj i „Puniczyka", wszystko w sposób ~~okazujący~~ świadczący o niepośledniej znajomości rzymskiego komika; przeciw łatwo nasuwającemu się przypuszczeniu, że cytaty te pochodzą z wydanych w r. 1536 i znanych w Polsce (p. wyżej) „Sententiae M. Accii Plauti"[3] przemawia stanowczo porównanie zdań, zwrotów i słów przytoczonych w „Alloquiach" z zupełnie odmiennym i innym tekstem wspomnianej Antologji plautyńskiej. Charakterystyczną jest rzeczą, że „Alloquia" powołują się na Plauta przedewszystkiem w sprawach dotyczących biesiad (I, 6: Convivandi probatus vel improbatus modus), potraw (I, 3: De variis ferculorum generibus ex Plauto), napojów (I, 4: Cerevisiae potus usitatior quam vini; 5: Vini usus qualis debeat esse), przyczem cytuje się nawet najrzadziej używane słowa plautyńskie (n.p. colustra, artopta, scribilitae, tuburcinari i t.p.). Dla autora tej ciekawej książki, która (jak to wynika z treści i tendencji zwłaszcza księgi III) wyszła niewątpliwie ze sfer jezuickich, Plautus jest najwidoczniej pisarzem chętnie cytywanym i bardzo dobrze znanym. Ten wpływ Plauta na wykształcenie Jezuitów zaznaczy się później w dramacie jezuickim.

Zagraniczne trupy aktorskie, angielskie, francuskie, włoskie, niemieckie, które w Polsce bawiły, zwłaszcza w w. XVII, musiały niejeden raz wystawiać sztuki albo wprost plautyńskie, albo z Plauta przerobione. Charakterystyczny n.p. o trupie komedjantów angielskich Johna Greena, który grał w Warszawie na dworze Zygmunta III w r. 1616 lub 1617, a w swym repertuarze miał także i sztukę nazwaną „Comoedia von Amphitrione".[4] ~~(Fischer 1910)~~.

Tak samo i stały teatr na dworze Władysława IV, istniejący od r. 1637 wystawiał prócz oper i baletów także jakieś komedje zwane „commedie zannesche", czyli poprostu sztuki z repertuaru komedji dell'arte, która, jak wiadomo, wielką okazuje zależność od motywów komedji rzymskiej i plautyńskiej. Wystarczy przypomnieć choćby tylko tak częste na scenie władysławowskiej typy: głupiego a kochliwego staruszka Pantalone, lub samochwałów takich, jak Kapitan Fracassa, Spavento, Scaramuccio (Windakiewicz 1893).

Toteż i współcześni zestawiali te typy z plautyńskiemi jak na to wskazuje w jednej ze swych satyr Opaliński, obeznany najwidoczniej nieźle z Plautem i Terencjuszem:

„Na pysznych próżnej chwały i o sobie rozumieniu:
Wym zdaniem nie masz większych nad takowych błaznów
Co się to wszystko chwalą z swych doskonałości
I co o sobie siła trzymają, a w rzeczy
Nie masz ich szacować, jako stara powieść mienie.
Regiment będzie co z łbu trzciniany, chód prawy
Bociani, a nie pytaj, aby miał gdzie w wojskach
Nie rzkąc regimentować, ale ani postać.
Czy nie godni tacy być reprezentowani
Na komedyach jako Miles Gloriosus
U Plauta, albo dawny Thraso, albo tym to
Podobny, jakich włoskie sceny wystawiają;
Kiedy rzekłem wysmażyć co z ichże postawy
Nie wydyskutujesz nic, choć by i był z przedniejszych
Chemików politycznych. Postawy w nich siła,
A wątku nic. Słów wiele, a rzeczy o kość."
(Sat. IV, 4.)[5]

1) Estreicher, Teatra w Polsce, I, str. 143; St. Windakiewicz, Teatr ludowy w dawnej Polsce, Kraków 1904, str. 176–178; W. Hahn, Rozwój poezji dramatycznej w Polsce, str. 20–21; Marjan Szyjkowski, Dzieje komedji polskiej w zarysie, Kraków 1921, str. 5–12.
2) Alloquiorum .... libri quinque authore Gasparo Cichocio, Canonico et Parocho Sendomiriensi, Cracoviae, in Officina Basilii Skalski 1615. – Na książkę tę zwrócił mi uwagę Ks. Rektor Prof. dr. Fijałek.
3) M. Accii Plauti Sententiae et loquendi Formulae venustiores ex omnibus comoediis in gratiam studiosae iuventutis decerptae et brevibus scholiis in singulas comoedias adiectis illustratae. Gandavi 1536. Autorem tej antologji jest Georgius Cassander.
4) Ad. Fischer, Notatki do dziejów teatru w dawnej Polsce, Pam. lit. IX (1910), str. 268–272. 5) Krzysztof Opaliński, Satyry, Kraków 1884 (wydawn. K. Baranowicza t. XVI), str. 149–150.

Dramat jezuicki, który jako teatr szkolny stanowi od końca XVI w. przez cały wiek XVII i XVIII właściwie jedyny stały teatr w Polsce, na podstawie „Ratio studiorum" z r. 1599 miał traktować tylko tematy zbożne („argumentum sacrum et pium") i wykluczał z góry role kobiece („nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur")[1]; tak, że pomimo często trafiających się, zwłaszcza później, odstępstw od tych przepisów, musiał się zapewne bardzo ograniczać wybór sztuk i tematów z Plauta, czy choćby nawet Terencjusza. Jezuici zresztą zwalczali przecież zawzięcie obu tych komików.[2] ~~(Reinhardstoettner 1886)~~.

Pomimoto jednak i w znanych dotychczas sztukach jezuickich w Polsce, w..., zdaje się, widoczne ślady znajomości komedji rzymskiej, a może właśnie plautyńskiej: I tak n.p. w sztuce p.t. „Leve opum pondus", ~~[illegible]~~ granej w r. 1722/23 w Kollegjum kaliskiem, występują żołnierze, przechwalający się wspólnie na sposób samochwałów plautyńskich:

(i na Zachodzie Europy w jezuickich komedjach spotyka się postaci pochodzące od Plauta i Terencjusza [3])

petit

Miles IV

„Mości panie bracie, jam po pas brodził w posoce bisurmańskiej. Vivat Kawalerja!

Miles V

Ja jednego mego pałasza zamachem 160 głów i pół pokosiłem na placu!

Miles VI

U mnie mościpanowie 50 karawanów demeszkami tureckiemi napakowanych dyszy!"[4]

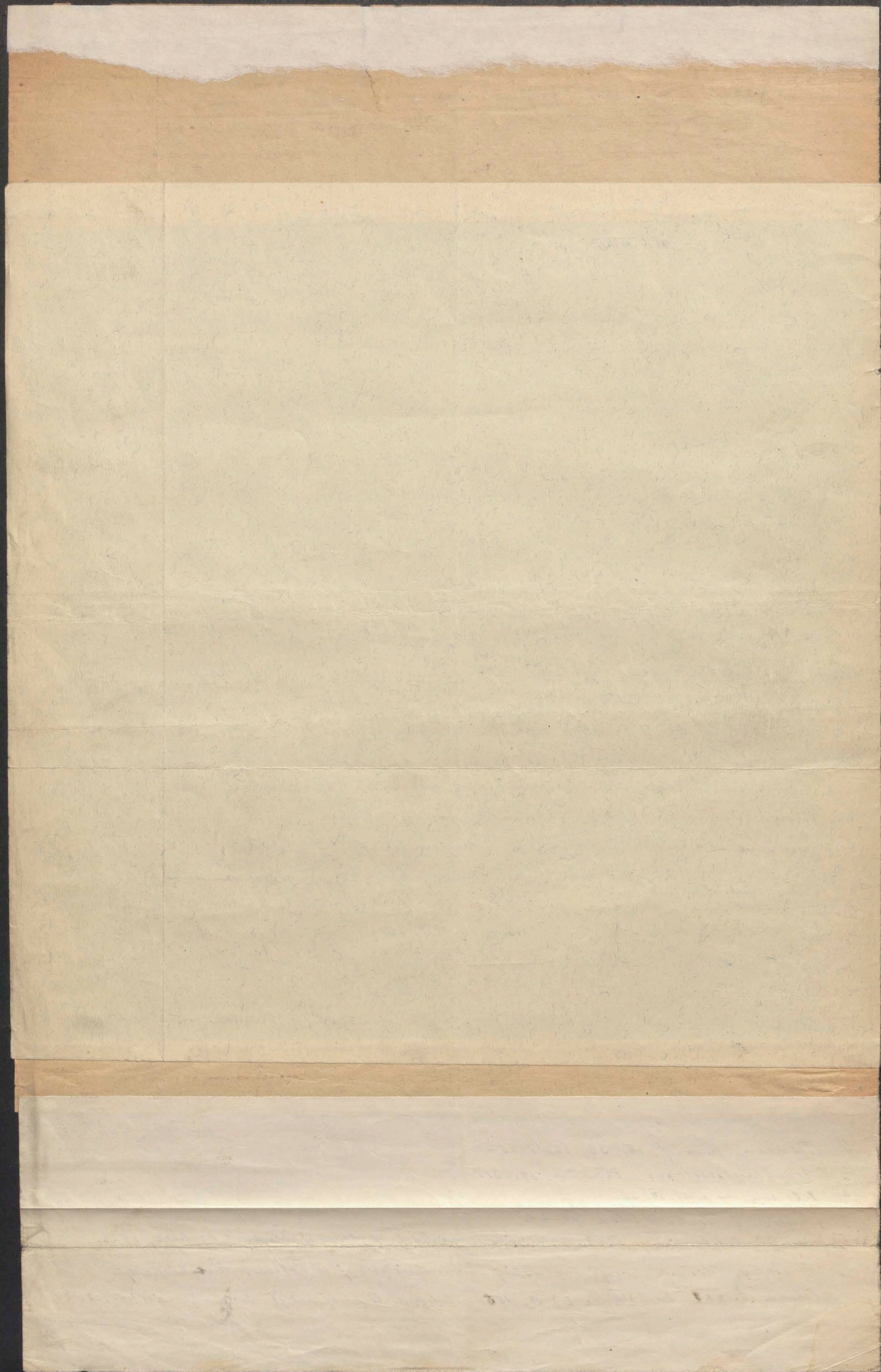
W innych sztukach tegoż Kollegjum, zbadanych przez Windakiewicza,[5] jakoto w farsie Antoniego Rychtera p.t. „Periculum opum amittendarum valetudini pereunti proficuum remedium" z r. 1719/20, podobnie jak i w sztuce „Aequitatis et artis medicinae etc." Wojciecha Bystrzonowskiego z r. 1721, spotykamy postać komicznego lekarza, a dwie dalsze sztuki: „Illusa parsimonia etc." tegoż Bystrzonowskiego[F] i „Avaritia divitis etc." Tomasza Baczyńskiego z r. 1722/23 posiadają postać skąpca, z których pierwszy ukazuje się ~~występuje~~ w dialogu z kucharzem charakterystycznym, podobnie jak plautyński Euklio (Aul. w. 406 i n., choć inna treść rozmowy), a drugi występuje ~~z wesela [illegible]~~ z takiem samem ~~[illegible]~~ narzekaniem (po stracie worka z pieniędzmi), jak ów sławny lament plautyński (Aul. 713 i n.), naśladowany tylokrotnie w literaturze europejskiej. Windakiewicz przyjmuje [5a] (str. 39-42) przy postaci skąpca wpływ Moljera, (— a w takim razie wpływ Plauta byłby tu pośredni —) ale kto wie, czy nie należałoby tu raczej przyjąć bezpośredniej znajomości ~~[illegible]~~ rzymskiego komika.

F z r. 1722

Dopóki jednak większa część naszego dramatu jezuickiego spoczywa nieznana w rękopisach[6] (Sinko (właściwego), Hahn) nic ~~[illegible]~~ obszerniejszego o tej sprawie powiedzieć nie można.

1) Petersen, p. niżej, str. 36, 36) i 45 i n.
2) Reinhardstoettner, Plautus, str. 31.
3) Petersen, ~~m. prz.~~ l.c. str. 37.
4) Estreicher, Teatra w Polsce, II str. 24.
5) St. Windakiewicz, Teatr Kollegjów jezuickich w dawnej Polsce, Kraków, 1922.
6) T. Sinko, Historja poezji łacińskiej humanistycznej w Polsce, Encyklopedja Polska t. XXI dział XVIII (Cz. I), str. 156; Hahn, Rozwój poezji dramatycznej i t.d., str. 24.

5 a) l. c. str 39-42



Do dramatu jezuickiego zaliczyć też należy, wydane (po raz pierwszy) w latach 1755-1760, komedje „szkolne" Jezuity Ks. Franciszka Bohomolca, których zbadaniem zajął się w wyczerpującej i znakomitej pracy dużo ~~(nie polski!)~~ uczony Ad. Stender-Petersen.[1] Nawiązując do uwag Struszyńskiego, wykazał on mianowicie, że Bohomolec wprawdzie, mówiąc o przerabianiu cudzych komedyj, powołuje się tylko na przykład „Terencjusza" ~~(sic!)~~ i „Muliera" ~~(sic!)~~, ale pomimo to w znacznej mierze czerpie właśnie z Planta, a nie prawie z Terencjusza.

I tak jego „Bliźnięta" opierają się na plautyńskich „Braciach", przyczem Bohomolec, zachowując zasadniczy pomysł plautyński, wprowadził szereg zmian i dodatków z innych źródeł. Dwaj bliźni bracia nazywają się u niego Piotr Lelusz i Jan Lelusz i branie jednego za drugiego stanowi, tak jak i u Plauta, osnowę sztuki, ale liczba plautyńskich jedenastu nieporozumień i qui pro quo wzrasta u Bohomolca do 19. W myśl zasady dramaturgji jezuickiej, usunął Bohomolec role kobiece w ten sposób, że role żony i ~~[illegible]~~ pokojówki całkiem skreślił, a na miejsce kochanki jednego z braci, hetery Erotjum, wprowadził jego przyjaciela Doranta, wobec czego zamiast sukni żony Menechma I, dał worek z pieniędzmi. Ponadto w ~~[illegible]~~ tym ostatnim szczególe, jak sądzi Petersen, za komedją Goldoniego, „I due gemelli Veneziani"; Petersen wykazuje jeszcze dalsze zapożyczenia z innych źródeł w tejże sztuce, n. p. sam początek sztuki z Regnarda „Le divorce" (w. 46ff.), monolog pasożyta Roberta (I, 2) z monologu Ergasilusa w plautyńskich Jeńcach (III, 7) rozmowę i bijatykę służących z „Amfitrjona" Plauta (w. 153ff.) – tak, że metoda pracy Bohomolca przypomina tutaj t. zw. kontaminację rzymskich komedjopisarzy. „Przyjaciele statni" są, w podobny „kontaminacyjny" sposób, skomplikowaną przeróbką „Strachów" i „Dnia Trygiosowego", a to przez dodanie do pomysłu pierwszej sztuki – fabuły o synu rozrzutnym i jego opiekunie z drugiej komedji. Również i tu usunął Bohomolec role kobiece, których zresztą w Dniu nie ma, a które w „Strachach" nie mają większego znaczenia; ponieważ zaś akcja „Strachów" uległa znacznej zmianie skutkiem połączenia z ~~pomysłem~~ fabułą „Dnia", również i rola Tranjona–Frontyna musiała być w znacznej mierze zredukowaną. Natomiast bardzo dobrze wypadła w redakcji Bohomolca słynna scena plautyńska (Trin. 843ff.) spotkania między powracającym z podróży ojcem, a podstawionym posłańcem (Anzelm i „filut" Marcin, II, 2). Pomysł Strachów w domu zastąpił Bohomolec motywem zarazy, być może ze względów pedagogicznych.

„Myśliwy" wreszcie posiada istotę pomysłu nie z Moljera, jakto dotychczas sądzono, ale z plautyńskiego „Pseudolusa" i to w ten sposób, że Bohomolec (z dość znaczną samodzielnością) dwie trzecie swych scen oparł na odnośnych scenach sztuki plautyńskiej. Na miejsce kochanki Kalidora, którego zamienił na zapalonego myśliwego Roberta, wprowadził – psa, którego trzyma (zamiast stręczyciela) starzec „Łakomy" Leopold V, a między dodatkami znajduje się znakomicie ujęta scena między dwoma cyganami, Marcinem i Tomaszem (Pseudolus i Małpa). Słynny plautyński koncert obelg (w. 351ff.) ~~[illegible]~~ znalazł niegorszą replikę w kłótni Leopolda z Robertem i Tomaszem (I, 5.)

Wpływ Plauta zatem na „komedje szkolne" Bohomolca jest bardzo wyraźny, a powyższe ~~[illegible]~~ nie ulega wątpliwości.

1) Ad. Stender-Petersen, Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec S. J. Heidelberg 1923. Na książkę tę zwrócił mi uwagę Prof. Dr. T. Sinko.

~~mówiąc~~ że dotąd się tych wpływów wykryć jeszcze więcej; ~~kto wie, czy np. „Chełpliwiec", który „udaje się za wielkiego i godnego kawalera i długo innych swoją chełpliwością z tym pozamieciem utrzymuje", a nakoniec „wpada w biedę i godną swej chełpliwości nagrodę odbiera" 1) nie zawdzięcza swego powstania plautyńskiemu „Samochwałowi"~~ ~~o wpółnie analogicznej~~ „Komedje szkolne" Bohomolca są zarazem ciekawym przykładem, jak można było nawet w zakresie dramatu jezuickiego, pomimo animozji i niechęci do rzymskiej komedji, a zwłaszcza do „nieskromnego" Plauta i jego ról kobiecych,5) przecież wydatnie z jego komedyj korzystać nie wymieniając wszakże jego nazwiska.

Bohomolec, jako autor „komedyj na teatrum" (jak się nazywają inne jego sztuki) jest również najwybitniejszym autorem komedji Stanisławowskiej i pionierem prawdziwej polskiej komedji, jak to wykazał Petersen. Niestety z nadzwyczaj sumiennych badań tego uczonego okazuje się, jak niedokładne i jak z gruntu fałszywe są niejednokrotnie polskie prace, odnoszące się do tego okresu ~~[illegible]~~, w którym widzi się najczęściej tylko wszechwładny i wyłączny rzekomo wpływ Moljera. Także tutaj zwłaszcza potrzebne są jeszcze bardzo liczne badania monograficzne i wydawnictwa, boć przecież nie zna się dziś nawet jeszcze wszystkich komedyj z tej epoki2) – zanim coś dokładniejszego o wpływie Plauta na komedję stanisławowską powiedzieć będzie można. W każdym razie dziś już przyjąć ~~można~~ wypadnie, że np. komedje Bohomolca „na teatrum", pomimo, iż dają zasadniczo obrazy współczesnego polskiego życia3), to przecież, jako w znacznym stopniu związane z komedjami „szkolnemi",4) pod wpływem Plauta pisanemi, zapewne niejeden rys plautyński posiadają.

Także same wpływy plautyńskie (choćby również i pośrednie) wykryć się dadzą niewątpliwie i w działalności innych pisarzy komedjo tego okresu – i niejedna ich postać, tak jak (Fintak, Doktor Recepta czy) Burzywój (?) Załuskiego, okaże się w końcu polską wkarnacją typu plautyńskiego.

Najlepszym wyrazem znajomości literatury klasycznej, a więc i Plauta w Polsce w początkach XIX w. są studja filologiczne na Uniwersytecie wileńskim pod kierownictwem znakomitego uczonego Ernesta Groddecka. Jako profesor literatury greckiej nie zajmował on się specjalnie Plautem, ale musiał z pewnością, choćby z racji swych badań nad teatrem i dramatem greckim mieć też i w dziedzinę rzymskiej komedji, a zainteresowanie się jego Plautem musiało wzrosnąć zwłaszcza od chwili, gdy po Europie rozeszła się wieść o znalezieniu (w r. 1815) słynnego ambrozjańskiego rękopisu komedyj plautyńskich przez kardynała Angelo Mai, z którym Groddeck w bliskich zostawał stosunkach i który najprawdopodobniej na jego wniosek był później (w r. 1820) zamianowany honorowym członkiem Uniwersytetu Wileńskiego. Za dowód tego zainteresowania służyć może piękna i głęboka „Instrukcya dla p. L. Sobolewskiego, magistra filozofii, przeznaczonego w uczoną podróż do cudzych krajów, w Oddziale literatury i sztuk pięknych ułożona", niewątpliwie od Groddecka pochodząca (z r. 1817), w której, mówiąc o potrzebie studjów w zakresie nowoznalezionych utworów klasycznych, z pietyzmem wymienia „drogie ułamki Plauta"6) ~~(Bieliński 1899-1900)~~

Jednym z najulubieńszych jego uczniów był, późniejszy jego następca na katedrze, Jan Stanisław Hryniewicz,7) który jest (pierwszym od XVI w.) i jedynym dotychczas w Polsce wydawcą tekstów plautyńskich. Wydaje on mianowicie (zapewne dla użytku studentów): „Amfitrjona" p.t. „Amphitruo

---

tak np. Gołąbek 1) słusznie podkreślił, że komedje „Chełpliwiec" i „Junak" ~~okazują wpływy~~ zależne są od plautyńskiego „Żołnierza Samochwała".

f) M. Szyjkowski, ~~m. pod.~~, str. 27. l.c.

6) J. Bieliński, Uniwersytet wileński, (Kraków 1899-1900, I-II) I str. 186-190, 7) Bieliński, Uniw. wileński, II, str. 69.

2) Właśnie Petersen (~~p. m. p.~~ l.c. str. 193, 1) i 369, 11)) odkrył w Bibljotece Jagiellońskiej rękopis, zawierający szereg nieznanych dziś polskich komedyj (przekładów) z tej zapewne epoki, a między niemi także niebadaną jeszcze przez nikogo i nieznaną dziś w wydaniu książkowem, komedję ~~Bohomolca~~ p.t. „Królowa".

1) ~~Petersen, m. p. str. 401. „Argument" Bohomolca~~ Dr. Józef Gołąbek, Komedje Konwiktowe Ks. Franciszka Bohomolca w zależności od Moljera, Kraków 1922 [Rozpr. P. Ak. Um. Wydz. Filol. (X. 6)] str. 11, uw. 1.

3) Petersen, ~~m. p.~~ l.c. str. ~~369~~ 381. 4) Petersen, ~~m. p.~~ l.c. str. 369–

5) „Ja, trzymając się swego zwyczaju" – skarży się Bohomolec w przedmowie do swoich komedyj – wiele trudności zażyłem w przerabianiu... komedyj... tak je musiałem łatać i kleić, żebym i komedji sztukę zachował, i płci niewieściej nie przypuścił" A. Belcikowski, Pierwszy sceniczny pisarz polski (Ks. Franciszek Bohomolec) Ateneum 1885, str. 395.

~~311~~ 336

e recenzione Bern. Fr. Schmiedera", (Wilno, Zawadzki 1820), następnie w takimże samem opracowaniu: Captivi w r. 1822 i Miles Gloriosus w r. 1823.

Inny zaś uczeń Grodka, i to Adam Mickiewicz,[1]) (wielki entuzjasta i obrońca literatury klasycznej;[1]) znał Planta natyle, że objaśnia go później obok Terencjusza i innych rzymskich autorów w czasie swych wykładów na katedrze łaciny w Lozannie.[2]) ~~(Kallenbach 1908)~~.

Komedja połowa XIX w. stoi pod znakiem Aleksandra hr. Fredry i dlatego jego stosunek do Planta zasługuje na baczniejszą uwagę. Otóż Chrzanowski[3]) ~~(1917)~~ nie przeczył, a Sinko[4]) ~~(1918)~~ wykazał, że Fredro znał rzymskiego komika i co więcej mógł był czytać go w oryginale. Dowodzi tego również, jak na to zwrócił uwagę Kucharski[5]) ~~(1909)~~, pewien cytat z Planta, na który Fredro się powołał w „Trzy po trzy", opowiadając z humorem o swem mianowaniu podporucznikiem przez Ks. Józefa, pomimo iż nigdy nie przedtem służył w wojsku: „Jedynie zapewne przez grzeczność nie pytacie mnie się Szanowni Państwo, za co zostałem oficerem. A ja na to odpowiem: „W owym czasie wyrastali podporucznicy jak grzyby i nie do jednego można było powiedzieć z Plautem: „A więc panie oficerze, co nie jesteś żołnierzem it.d."

Sinko (np. podł. ...) wyjaśnił, że ten zwrot Fredry (swoją drogą bardzo przypominający przytoczone wyżej wiersze Opalińskiego i stanowiący może pewnego rodzaju komunał), należy odnieść do niejasnego wspomnienia z pierwszej sceny plautyńskiego „Żołnierza", gdzie pasożyt pokpiwa ze swego pana, wtrącając przy wspatrywaniu jego przechwałek przewag wojennych uwagę: „To jest dalibóg niczem, wobec ~~tych innych~~ tam czynów, których — (na stronie) tyś wcale nie dokonał!" (w. 19-20) — chociaż także sam rys mógł znaleźć Fredro (jak to podkreśla Sinko) już u własnego żołnierza samochwała, Kaspra Hektora Mordorskiego z „Wychowanki", który również był „pułkownikiem, ba, ba, jenerałem, kiedy — w swojem życiu całem nie był nawet doboszem".

Sinko udowodnił też,[6]) że „Papkin jest literackim potomkiem rzymskich pasożytów z domieszką pewnych rysów Plautowego „Żołnierza-samochwała" i zwrócił uwagę na to, że do rodziny pasożytów — tak chętnie przez Planta przedstawianych, należą i Lisiewicz z „Geldhaba" i Szwarc z „Co tu kłopotu". Dodać należy, na co już przygodnie wyżej wskazywano, że pasożytami są również Hilary i Zefiryn z „Wychowanki", że dużo podobieństwa do plautyńskich sprytnych służących okazuje lokaj Filip w „Dożywociu", (a do plautyńskich pokojówek Justysia w „Mężu i żonie") że lichwiarz Łatka z tegoż „Dożywocia" jest ~~wielk~~ ze wszech miar rodzonym bratem nie tylko molierowskiego Harpagona, ale i plautyńskiego Eukljona ze „Skarbu" — by już pominąć to wspomniane już wielkie zamiłowanie tak Planta jak i Fredry do przebieranek, daty tę samą co u Planta skłonność i zdolność do budowania sztuk o szalonem tempie, takich jak „Damy i Huzary", lub tak przepojonych muzyką śpiewem i tańcem jak „Nowy Don Kiszot".

Wreszcie i niektóre sytuacje komedyj fredrowskich w uderzający sposób przypominają Planta. Tak n.p. w „Nowym Don Kiszocie" scena wzajemnego starania się Michała i Burmistrza wśród nocy (II, 2.) okazuje niezmiernie wiele

[Margin note, boxed: Sam dowód oczytania Mickiewicza w autorach klasycznych zawierają jego „Rozprawy literackie": Dzieła.. wyd. T. Pini, Lwów, III, pr. zwłaszcza st. 51-59.]

1) (T. Sinko, O tradycjach klasycznych A. Mickiewicza, Kraków 1923) ~~...~~
T. Zieliński, Z Cyrysy Niwy, Zamość [1923], st. 39-40. Por.

2) J. Kallenbach, Filologja Adama Mickiewicza, w Stromata in honorem Casimiri Morawski, Cracoviae, 1908, st. 230.

3) O Komedyach it.d., st. 32, 59, 304. 4) Genealogja it.d., st. 1-9.

5) O Genezie Zemsty, ~~Arch. Warsz. II 1909~~ Odbitka z „Biblioteki Warszawskiej", Warszawa, 1909, st. 23.

6) Genealogja it.d., st. 18.

podobieństwa do słynnej nocnej sceny między Merkurem a Sozją na początku „Amfitrjona" z tą tylko różnicą, że u Plauta boi się tylko jeden, a u Fredry boją się obaj, co jeszcze wzmacnia komizm sytuacji. W „Cudzoziemczyźnie" (I, 3.) rozmowa między Radostem a Zdzisławem, pełna nieporozumień, wobec tego że Zdzisław myśli o Zofji, a Radost o „kursach", polega na tym samym pomyśle, co sławna i tylekroć naśladowana rozmowa starego Eukljona z młodym Lykonidesem w „Skarbie". Główny figiel wrzenie sztuki „Nikt mnie nie zna", polegający na tem, że pan domu, wracając ze służącym z podróży, spotyka u żony niby swojego sobowtóra, przyczem i służącego biorą wzajemnie za kogo innego, jest wyraźną przeróbką analogicznej sytuacji „Amfitrjona".

Nie jest wykluczoną rzeczą, że podobieństwa te tłumaczą się może raczej lekturą Moljera, niż Plauta, ale w każdym razie wystarczą, by wskazać na świadome czy podświadome, bezpośrednie czy pośrednie — w każdym razie niezaprzeczone związki, istniejące między klasykiem polskiej komedji a Plautem; związki, które wymagają zbadania i jeszcze oświetlenia w osobnych pracach.

Jako dowód zainteresowania się Plautem w tym razie, a zarazem jako osobliwość wspomnieć należy pracę Adama Jochera (b. konserwatora Bibljoteki Uniwersytetu Wileńskiego) p.t. „Harmonia mów, albo zlanie ich w jedną, to jest polską, za pośrednictwem fenickiej, powróconej do familji mów słowiańskich. Wykład z komentarzem ciągłym monologu Komedji Plauta Poenulus akt. V. sc. I. w. 1-16" (Wilno, Zawadzki 1859). Autor, który z wielką pogardą odnosi się do „brudnych ścieków samskrytu (sic!)" udowadnia, ni mniej ni więcej, tylko że język plautyńskiego Hannona (tekst punicki, w. 930 i n., p. wyżej str. 114) jest poprostu mową prasłowiańską, ściśle spokrewnioną z polską. Oto co Jocher sam mówi o swem „odkryciu":

„Nieraz i mnie text ten punicki podległ i drażnił, zwłaszcza, że w nim coś słowiańskiego dopatrzyć chciałem. Zrazu ilekroć stawiłem go przed siebie, tylekroć zamykając mego Plauta, z niczem odchodziłem. Wreszcie dłuższem oswajaniem się i opatrywaniem tej niezrozumiałej mowy, uderzyły ~~mnie~~ mię tam i owdzie pojedyncze formy, ze słowiańskiemi i polskiemi jakieś podobieństwo mające. Traktując go różnie i naciągając agregaty jego, to łącząc, to rozdzielając, odkryły się pojedyncze wyrazy słowiańskie, te wiążąc się z sobą dały myśl jedną i drugą, godną poety i ludu, dla którego Plaut komedye we układał..

Mowa ta to jest mowa słowiańska w owym czasie, to jest przed lat dwóma tysiącami z okładem ~~niezbicie jeśmo w jedne narodowość~~: są tam słowa i formy kroackie, serbskie, windyjskie, ruskie, litewskie, teutońskie nawet, ale często wydaje niezaprzeczone znamię polską nosi.."

Jocher, „śledząc tekstu punickiego słowo jedno po drugiem, ~~w~~ z najwię-

karą, na jaką zdobyć się mógł ścisłością i wyrozumieniem, podaje „rekonstrukcję" tego tekstu „słowiańskiego" i jego polski przekład (~~który porzostaje~~ nie mający nic wspólnego z autentycznym tekstem Taciańskim, co Jocher sam z dumą podkreśla):

[petit]

„Odetchnąwszy nieco, trzeba się rzucić w odmęt na nowo,
a zwinąwszy się w kłęby, pchać się i dokuczać ludziom.
Ruch ten i szamotanie łagodzi nieco te spadłe na mnie
nawałem zwichania i kłopoty.
Żądza posiadania utraconej rzeczy, zmika i marnieje
jak drzewko od liclimy, et byleby kłopotać i dokuczać ludziom!
Weź, narzędzi szydło stępiałe, wbij mi je świdrząc w ciele..." [1]
(i. t. d.

Plautus, według Jochera „inaczej Plot", zwany pol. Plot, świegot, nie nadaremnie nazwisko to z ludu rzymskiego zapewne nosił, czego i komedye jego są świadectwem, pełne wyrażeń gminnych, trywialnych, czczych", a że rodu i pochodzenia był niskiego, zapewne, rodem z Afryki, tak jak Terency", „gdzie mówiono językiem „feniko-słowiańskim", przeto jest bratem-Słowianinem. Tak więc dzięki Jocherowi obok Owidjusza-Polaka z wieku XVI, zyskujemy Plauta-Słowianina w połowie wieku XIX!

Ale ta sama epoka przyniosła nam nareszcie pierwsze znane polskie przekłady Plauta. Zawdzięczamy je wybitnemu profesorowi filologji klasycznej w G. Szkole Głównej, a później na Uniwersytecie Warszawskim, Janowi Wolframowi (1824-1870), który przełożył sześć komedyj plautyńskich, pod tytułami: „Garnek złota" (Aulularia), „Widmo" (Mostellaria), „Trojak" (Trinummus), „Jeńcy" (Captivi) – wydane przez J. Przybyszewskiego w Poznaniu w r. 1873 – i „Żołnierz Samochwał" (Miles Gloriosus), „Bliźnięta" (Menechmi) – wydane przez P. Chmielowskiego w Warszawie w r. 1891. Przekłady te, pisane w całości białym trzynastozgłoskowcem, są, jak na ówczesny stan wiedzy i nauki o Plaucie, wcale dobre, ale niestety zacierają przeważnie tę tak charakterystyczną dla Plauta werwę i to szalone jego tempo rzymsko-italskie. ~~[illegible]~~ Lepszy jest przekład „Braci" przez ks. dra A. Kanteckiego p.t. „Menechmy (Bliźniaki)" wydany w Poznaniu w r. 1875. (W każdym razie wszystkim przekładom tym), a zwłaszcza Wolframowi zawdzięczać należy spopularyzowanie – choć jeszcze bardzo niedostateczne – Plauta we współczesnej Polsce.

~~Najnowsze~~ Ostatnie próby przekładów pochodzą od ~~dalsze [illegible] Plauta [illegible]~~ J. I. Kraszewskiego, który ciężkie chwile swego pobytu w pruskiem więzieniu (lipiec-sierpień 1883) skracał sobie czytaniem rzymskich komedyj. Rezultatem są: „T. M. Plauta komedyj pięciu parafrazy", Lwów 1888, ~~[illegible]~~ t. j. komedje: „Samochwał", „Pasorzyt" (Curculio), „Trojak" ~~(Trinummus~~, „Rozbitki" (Rudens), „Koszyk" (Cistellaria), pisane również nierymowanym trzynastozgłoskowcem. Pomimo dość wielu usterkami, wynikłemi zapewne z braku odpowiednich podręczników w więzieniu, dowodzą te parafrazy bardzo dobrego stosunkowo zrozumienia i odczucia oryginałów.

W ostatnich czasach zainteresowanie Plautem w Polsce zaznaczyło się sporadycznemi przedstawieniami jego komedyj w Krakowie, Lwowie, Warszawie

[Marginal note:] Wszystkie przekłady przekłady Zygmunta Węclewskiego: „Junak" (Miles Glor.) i „Bliźniacy" (Menechmi) [1]

[Marginal note:] 1) F. Majchrowicz, O życiu i pracach Zygmunta Węclewskiego, Eos (1894) I, str. 122.

---

1) Próbki „etymologij" Jocherowskich i „objaśnień" tekstu punickiego:
str. 20: „2. walonuth si, walonut'si, infinitiw słowa walnąć się, walonąć się z imiesłowem walny, walon, walony, bitwa walna = bitwa walona, natarczywa, boh. walný; walący się nawalny, ross. wołnut'sia, to samo co pol. wałować, ross. bałowat, pol. bałować, miotać się poruszać się jak wał morski" i t. d.
str. 21: „4. komsyt, ross. komszit', gnieść, ściskać, pol. kmosić, komosić, dąsać, gniewać się, lit. kimszu, kamszau, kamszyti, pchać, ugniatać, gr. kampto, kampso, gniotę kamptos, zgnieciony" i t. d.
~~[illegible]~~ „5. chym, chyn, czyn. Chyn, ruch silny gwałtowny, zmuszenie, od pol. chynąć kinąć, ross. chynut', kinut' rzucić, miotnąć, wylać szybko, gr. chyno, kineo" i t. d.
str. 22: „7. mumys, lit mumis, mums, pol. nam, nama, od my, serb. mu; por. pol. numa, nasz, co jest nasze, nam i z nas" i t. d.
str. 29: „29. Bythlim, od bytli, butli, pol. butliwy, butny, niespokojny, szamocący się, taki jak butel, naczynie odgłos z siebie wydające, pachołek, sługa miejski, hardy, zuchwały, taki jak bydlę, człowiek ~~[illegible]~~ bezrozumny" i t. d.

× × ×

Uwagi powyższe i przykłady wystarczą, by wykazać, jak silnie zaznaczył się w kulturze staro i nowożytnej wpływ rzymskiego komika i jak wiele ognisk zapaliło się od nieśmiertelnych iskier jego talentu w całej niemal Europie, nie wyłączając Polski, która zresztą w XVI w. dzielnie dotrzymuje pod tym względem kroku innym narodom Zachodu.

Śmiało rzec można, że bez Planta nie byłoby komedji włoskiej, a potem nie byłoby wielu znakomitych sztuk Moljera, Szekspira, Holberga, Fredry; nie trudno zauważyć, że twórcy komedji europejskiej, jakgdyby pod wpływem instynktownej konieczności, wszyscy sięgają po tematy i postaci plautyńskie, tak że w końcu każdy niemal naród ma swoją [illegible] plautyńskich sobowtórów, plautyńskiego skąpca, czy plautyńskiego żołnierza, ale podkreślić należy, że istotą rzeczy są tutaj nie tyle same tematy i postaci (tych mógł dostarczyć w pewnej mierze także i Terencjusz), co wyłącznie plautyński styl komedji.

Wobec bardzo małej swojego czasu znajomości Arystofanesa w Europie zachodniej i zupełnej [illegible] jego odrębności, plautyński styl właśnie, polegający, jako przeciwstawienie tak tragedji jak i mało wesołej komedji „nowej" greckiej, na dominującem dążeniu do wywołania efektu humorystycznego za wszelką cenę, rozstrzygnął nie tylko o znaczeniu słowa „komiczny" w naszych pojęciach nowoczesnych, ale zadecydował też o typie komedji europejskiej, w której przez aż do XIX w. i pojawienia się znów niekomicznej komedji uważano, prawie bez wyjątku komizm za główną i bezwzględnie obowiązującą cechę gatunku.[1] W tym sensie śmiech komedji europejskiej jest śmiechem plautyńskim.

——— o ———

1) Por. n.p. Piotr Chmielowski, Nasza literatura dramatyczna, Petersburg, 1898 tom II. str. 233-240, 441, 486; B. Busse, Das Drama II.[2] Leipzig-Berlin 1919, str. 73-. M. Szyjkowski, m. pod. str. 90-93.

Przegląd treści

~~Spis rzeczy.~~

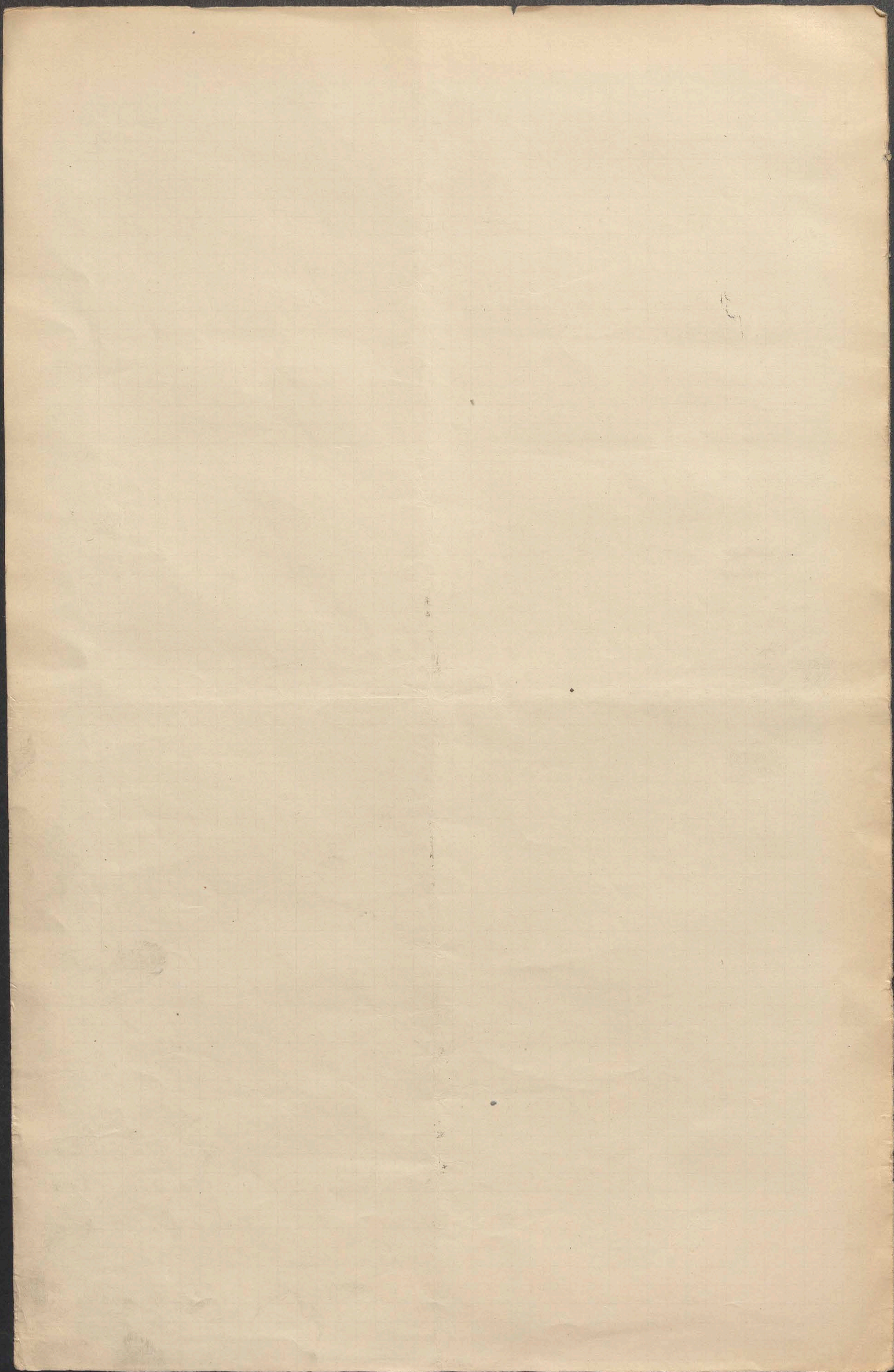
1

311

./. Inopia

8. 348

∴ παρακαταθήκη



286. 293. 297. 302. 308. 312. 315. 317. 328nn. 393. 395. 399n. 405n. 380
408n. 414. 435. 436nn. 440n. 450. 453. 455. 473. 478. 487. 490. 493. 513.
520. 525. 528. 533.; Carbonaria 331. 385.; Casina 15. 74-84.
88. 98. 105. 119. 127. 134. 146. 150. 167. 218n. 221. 225. 227. 237. 241. 243.
245n. 256n. 266. 271. 274. 281n. 285. 287. 290. 292n. 303n. 312. 314.
333. 346nn. 351n. 355. 359. 361. 380. 382. 385. 388. 399. ~~400n~~. 402nn.
408n. 413. 416. 437. 440n. 454. 472nn. 477. 483. 486. 490. 495n. 498.;
~~Ci~~ Cistellaria 84-91. 98n. 126. 167. 214. 225. 227. 230. 237. 240.
243. 271. 274. 279[1]. 295. 298. 302. 349. 351nn. 356n. 382. 384n. 424n.
441n. 450. 459. 475. 533.; Colax 27. 211. 331. 386.; Commo-
rientes 212. 382. 385. 388. 391.; Cŭrcŭlio 91-99. 104n. ~~115~~. 116n.
120. 162. 217. 227. 229. 251n. 266nn. 271n. 276. 294. 304. 317[2]. 320n. 328nn.
333n. 336. 339. 345n. 352nn. 358n. 361. 370. 388[1]. 397. 405n. 426n. 429.
436. 438n. 441. 488. 493. 520. 533.; Dyscolŭs 211. 386.; Epidicŭs
64n. 89. 91. 100-108. 159. 217nn. 227. 229n. 254n. 270n. 276. 279.
287. 293. 302. 315. 317. 320. 323. 339. 342. 348. 351n. 359. 368. 388[1]. 389.
399. 404. 415. 437. 441. 445nn. 476. 480. 484.; Lenones Gemini 337.;
~~Mercator~~ Menaechmi 108-117. 165. 169. 226n. 237. 239. 242n. 253. 256. 269.
284. 287n. 312. 314n. 327nn. 333. 335n. 347nn. 355. 359. 361. 399.
405nn. 413. 440. 472nn. 478. 481n. 485nn. 493. 524. 533.; Merca-
tor 21. 117-130. 136. 146. 149. 188n. 218. 224. 237. 239. 242. 254.
256n. 262. 268. 271. 274. 283n. 286nn. 294n. 297n. 302n. 310nn. 314.
318. 333. 342. 347n. 351. 354nn. 358. 369. 371. 382. 413n. 416. 443nn.
452. 475. 484. 496n.; Miles Gloriosŭs 25n. 117. ~~129~~. 129. 130-142.
216n. 219. 224n. 229. 237. 241. 245. 271. 281. 288. 290. 298. 304. 315.
318. 320n. 323n. 328n. 333. 344. 347. 354n. 359nn. 365. 385. 399. 405.
407. 424. 437. 440. 446. 454. 467. 472. 475. 477n. 486nn. 490. 493. 520.
526. 528n. 533.; Mostellaria 16n. 21. 142-149. 172. 195. 217. 222.
230. 239. 266. 269. 274n. 280. 284nn. 291n. 297. 310. 315. 339n. 354. 356.
358. 361. 375. 385. 404. 408n. 435. 472. 475n. 481n. 487. 490. 525. 533.; Ner-
volaria 195.; Parasitŭs Medicŭs 331. 336.; Parasitŭs Pi-
ger 331.; Patruos (= Poenŭlŭs) 167n. 385.; Persa 11. 21. 150-
-157. 172. 191. 217. 219. 222. 253. 264. ~~266n. 266n~~. 266nn. 271. 276. 281.
290n. 299. 302. 316. 318. 328nn. 337. 340. 345. 351. 355. 361. 364. 366n.
406. 408n. 416. 429n. 520.; P[l]ago 331.; Phasma (= Mostellaria) 149. 195. 304.

Dotąd przepisano! czwartek [illegible]

· Poenulus 16. 157–169. 217. 226n. 237. 247. 246n. 256. 265n. 271. 282. 290. 297nn. 304. 312. 317. 321n. 324. 336n. 345n. 352. 354. 365. 367. 371. 404nn. 414n. 435. 441. 455. 472. 473. 481. 493. 521. 530n.; Pseudolus 25. 91. 98. 170–183. 187. 217nn. 223. 227. 239n. 252. 255. 264. 266. 272. 275n. 290. 292. 296n. 303. 308n. 313nn. 320. 323. 333nn. 337n. 361. 363. 365. 368nn. 375. 379. 399. 404n. 407nn. 412n. 415n. 430. 436. 441. 443. 452. 455. 476. 482. 486. 488. 492. 525.; Rudens 36. 129n. 183–189. 209n. 214. 216. 225. 227. 237. 256n. 261. 265n. 271. 276. 297. 303. 312. 337n. 346. 352. 354. 357. 364. 370. 382. 400n. 404. 415n. 418. 435. 441. 450. 452. 454. 475. 533.; Saturio 17. 20. 331.; Sortientes (=Casina) 79.; Stichus 21n. 25. 64. 190–196. 214. 216. 219. 222. 253n. 266. 270n. 284. 297. 303. 312. 318. 327nn. 349. 382. 384. 386. 389. 393. 395. 399. 429n. 437. 450. 492. 520.; Syrus albo -ra (=Cistellaria) 90n. 195.; Trinummus 11. 22. 196–205. 210. 214. 216. 219. 223. 237. 241n. 244. 257. 263n. 266. 271. 276n. 284. 292n. 298. 304. 309n. 312. 332. 347. 349n. 375. 380. 382. 386. 393n. 404n. 408n. 438. 446. 450. 459. 475. 482. 490. 492. 499nn. 525. 533.; Truculentus 205–209. 216n. 219n. 225nn. 237. 242. 270n. 297. 302. 309n. 315. 323n. 353nn. 360n. 364n. 374. 385. 404. 409. 468. 493.; Vidularia 21. 23. 209–210. 214nn. 223. 239n. 271. 358. 385.; komedje zaginione 211–212. –

plotkarstwo w Rzymie 202.

Plotus 17³. 17.

pokojówka p. służąca, młoda

polemika w prologach 235n. 239nn.

„Pomoc" p. Auxilium

„Pomyślność" p. Salus

προαγωγός p. stręczyciel

porównań greckich skracanie przez identyfikację komiczną 415n.

Portugalczycy a Plaut 487.

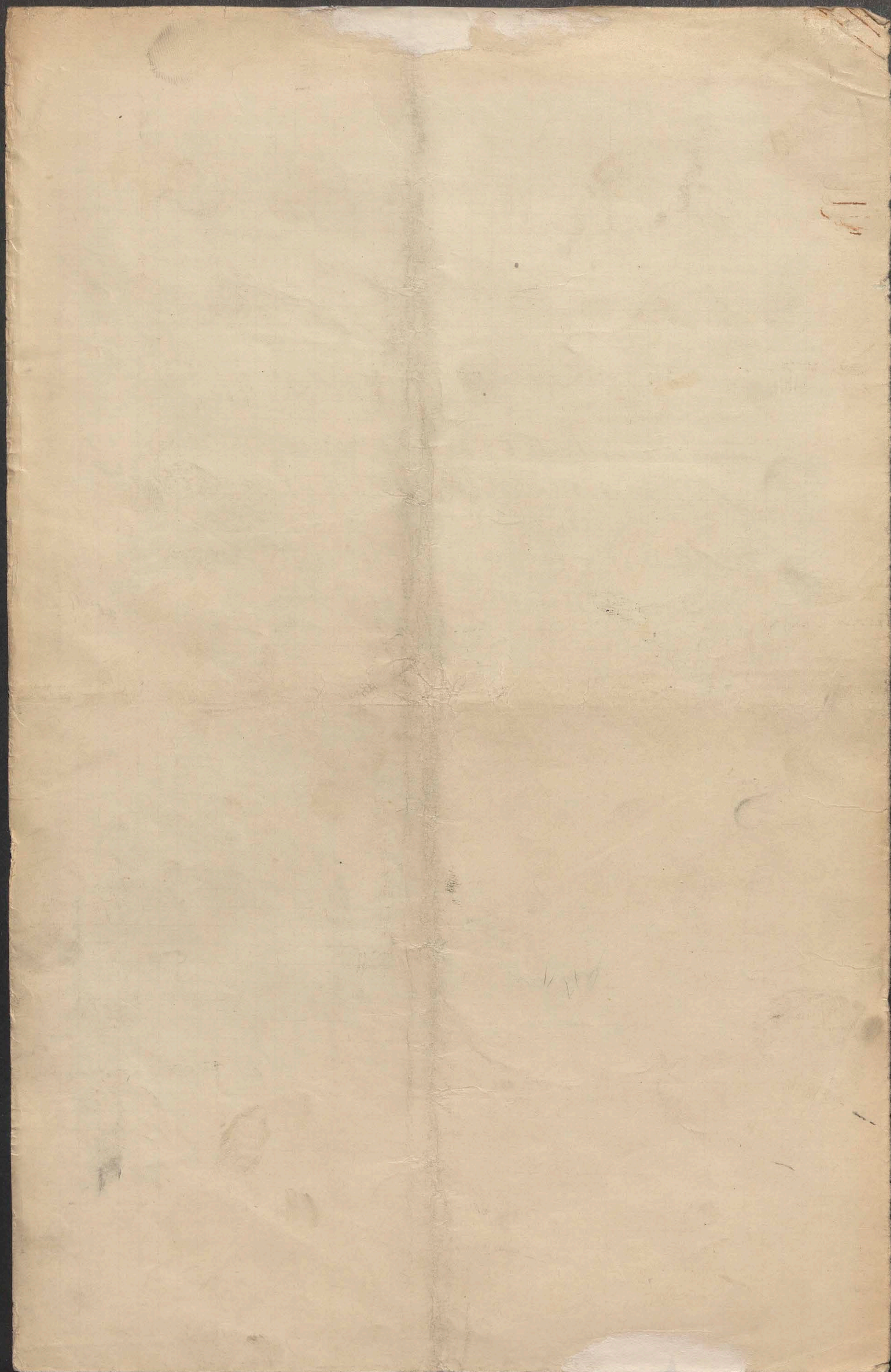
Posejdon w prologu Trojanek Eurypidesa 233. 238.

postaci komedyj plautyńskich 306–376. 396n.

„postać wstępna" (persona adventicia) p. πρόσωπον προτατικόν

/. „Poważny"

i włoskie wstępny



386

Indeks nazwisk

(Miejsca, oznaczone gwiazdką*, zawierają cytaty o pełnym tytule dzieła)

— Borowy

2

/. Conway

[illegible]

z. Dziatzko

x Fredro Jan Aleks.

6 362

: Hahn, Wiktor

i. Jocher

= Krawiec

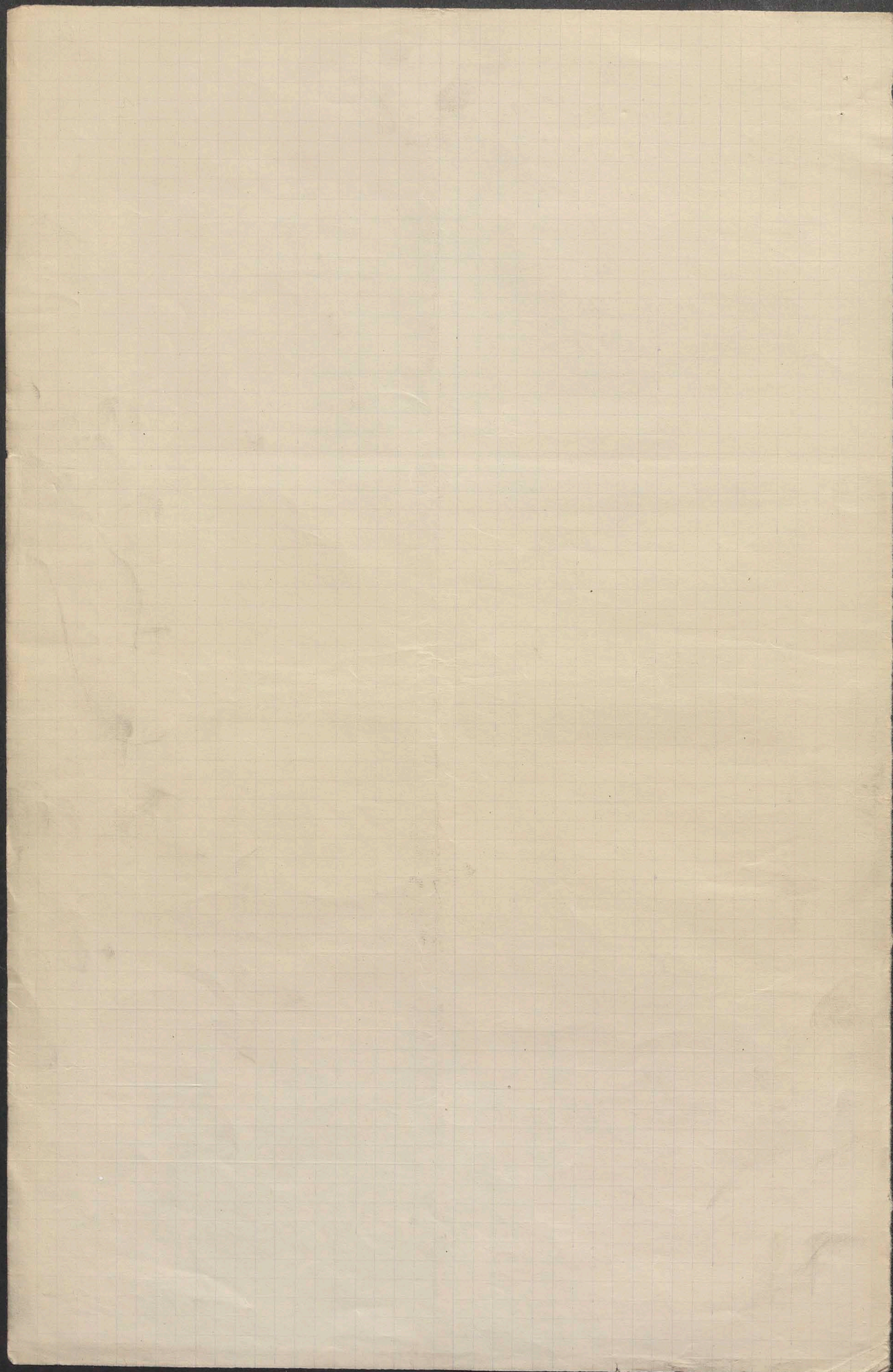
[illegible]

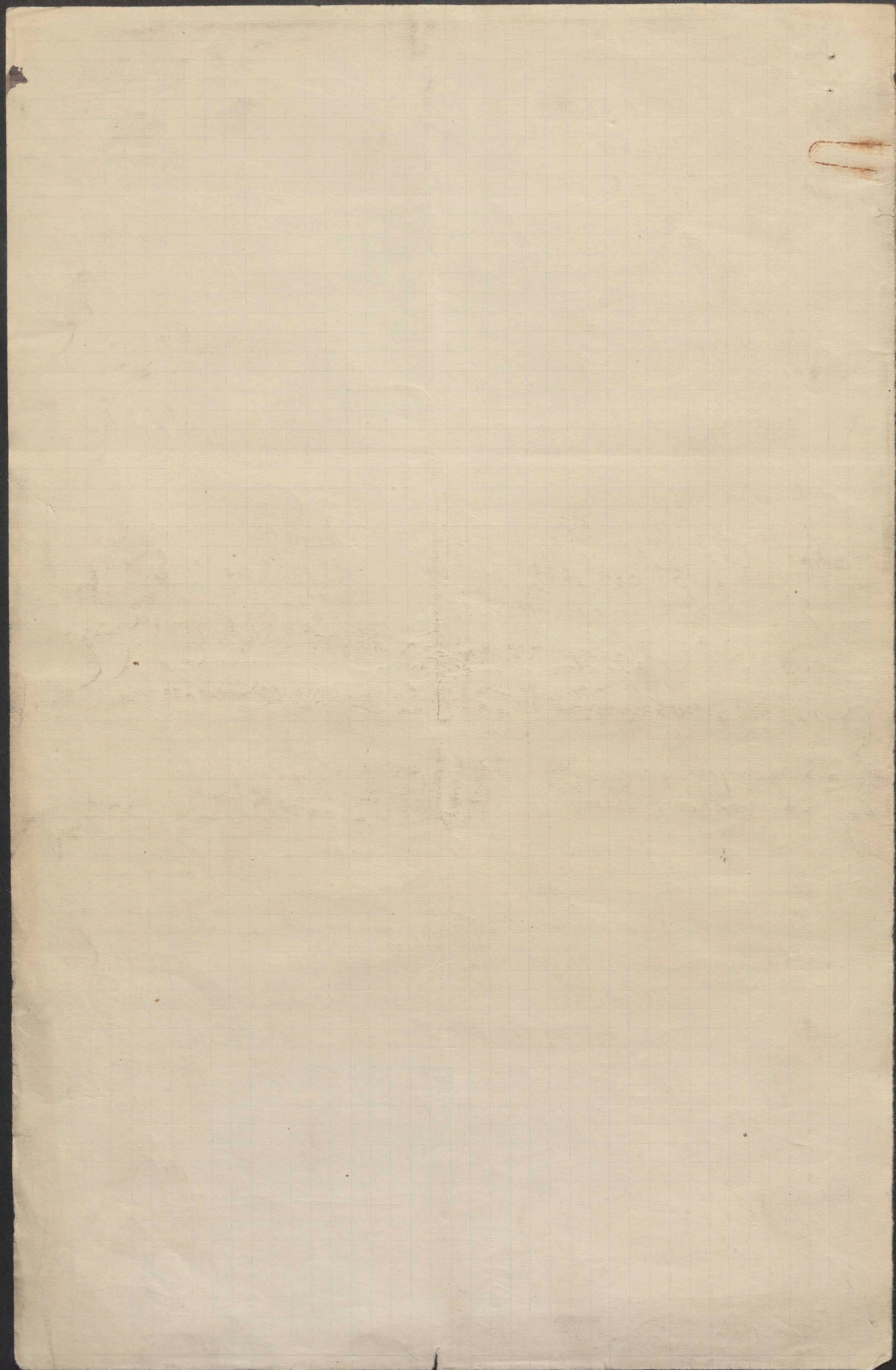
— Lipnicki

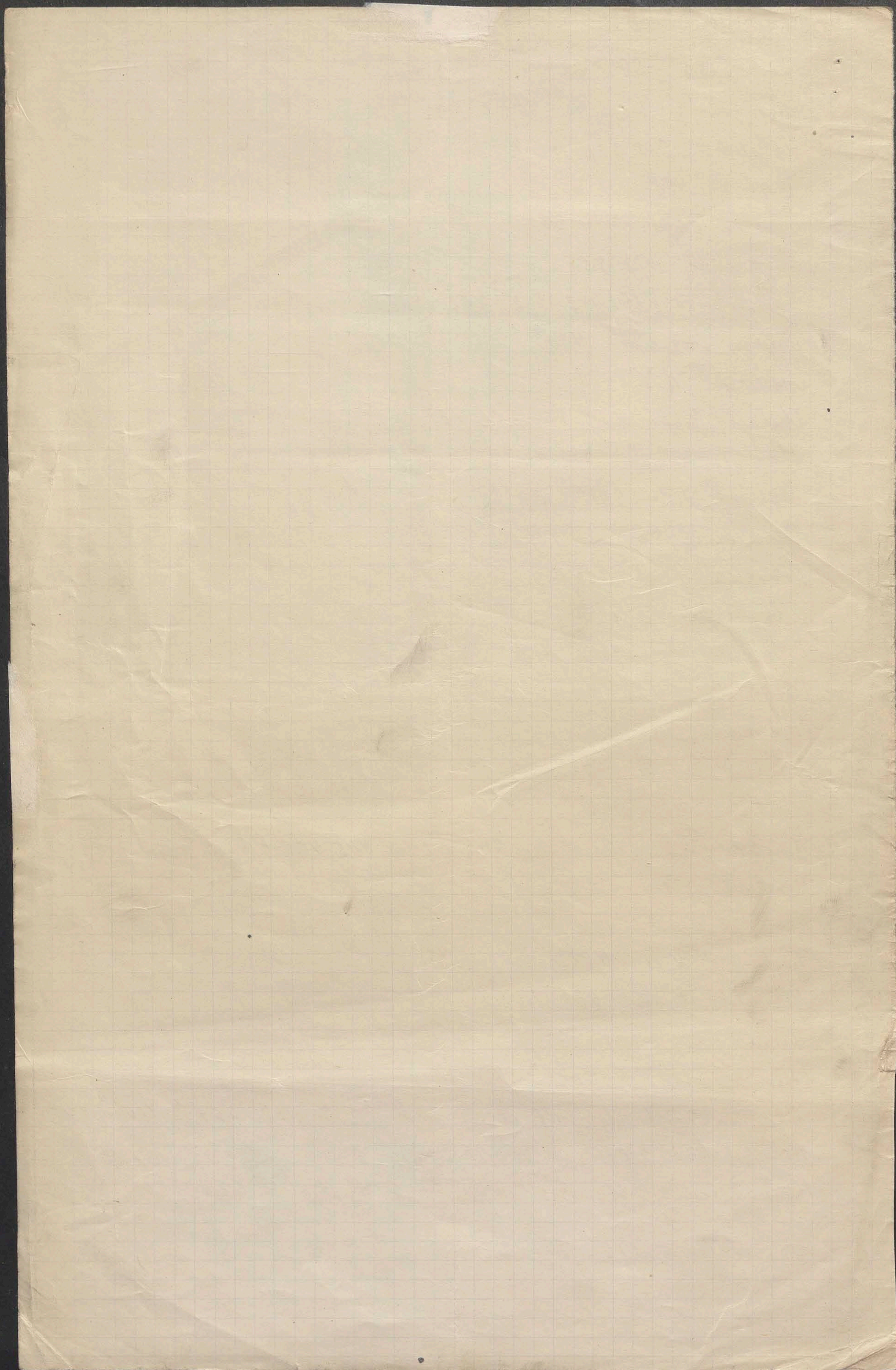
÷ Mickiewicz

i. Pirus

: Smith







372/6

Rzychocki
Hankus

